الراوي.. باتجاه السردية العربية

رئيس التحرير

حسن النعمي

بصدور هذا العدد تستقبل الراوي مرحلة جديدة في مسيرتها في خدمة الإبداع القصصي. وإذا كانت الراوي في مرحلتها السابقة قد أخذت على عاتقها تقديم النص القصصي القصير في الجزيرة العربية، ثم مدت أشرعتها لاحقاً لتضم القصة العربية خارج فضاء الجزيرة العربية، فهي اليوم تعيد تقديم نفسها لتكون منبراً معبراً عن السردية العربية، رابطة بين النص القصصي الحديث والتراثي من جهة، والدراسة التنظيرية والتطبيقية من جهة أخرى.

ومن أجل مواكبة التطورات المتلاحقة في الاهتمام بالسرديات العربية، فإن الراوي، وقد أخذت على عاتقها الاهتمام بالإبداع القصصي، تسعى إلى تشكيل منظومة متكاملة من التفاعل الحي مع المستجدات في التنظير السردي الذي أخذ في الظهور منذ الثمانينات الميلادية في القرن الماضي، كما أن الراوي تود أن تؤكد لكتابها وقرائها أنها تنوي الاحتفاء بالنقد التطبيقي على النصوص الروائية والقصصية مساهمة منها في مد جسور الصلة بين التنظيرات السردية وتطبيقاتها.

أما فيما يتعلق بنشر النصوص القصصية، فإن **الراوي** ماتزال عند التزامها بنشر الجديد والمتميز من الإنتاج القصصي لكافة الكتاب العرب. غير أن **الراوي** تسعى إلى فتح نافذة على التراث السردي، مقدمة ما يمكن أن يكون ربطاً بين ماضي السرد وحاضره في خطوة نأمل أن تعبر عن توجه **الراوي** نحو الاهتمام بالسرديات العربية إبداعاً ونقداً.

نود في هذا العدد أن نشكر هيئة التحرير التي أشرفت وحررت **الراوي** في الأعداد السابقة وعلى رأسهم الدكتور عبدالعزيز السبيّل صاحب فكرة الراوي ورئيس تحريرها على ما بذلها وزملاءه في التحرير من جهود كبيرة في تقديم **الراوي** مطبوعة تعنى بالإبداع القصصي في الجزيرة العربية حتى غدت واحدة من الشواهد البارزة في خدمة السرد العربي.

وبكل الحرص في المحافظة على مكتسبات **الراوي** تؤكد لكم هيئة التحرير الجديدة عزمها على تطوير **الراوي** حتى تحقق غايتها في نشر الوعي السردي سواء في الجوانب الإبداعية أو الدراسات التنظيرية والتطبيقية حول السرد العربي وقضاياه.

* * *

تحليل الخطاب الروائي: المفاهيم والتشاكلات

لطف الله الشلمي

توطئـة:

المؤلف في تقديم الكتاب يعلن أن بحثه سيستفيد مما أنجز في تحليل الخطاب الروائي في الغرب متموقفاً من بعض الاتجاهات، مبيناً أن موضوع تحليل الخطاب الروائي ليس الرواية ولكن الخطاب، وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية. ومكون: الزمن، الصيغة، والرؤية السردية هي المكونات المركزية التي يقوم عليها الخطاب بين طرفيه المتقاطعين: الراوي والمروي له.

يبين الكاتب أنه وقف في بحثه عند حدود ما يعرف بالمظهر النحوي أو البنيوي ومزج النظرية بالتطبيق وكان من متن التطبيق من الخطاب الروائي العربي:

1 - الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل: إميل حبيبي.

2 - الزمن الموحش: حيدر حيدر.

3 - أنت منذ اليوم: تيسير سبول.

4 - عودة الطائر إلى البحر: حليم بركات.

5 - الزيني بركات: جمال الغيطاني.

1 - المدخــل:

مدخل الكتاب خصص لتحديد إشكالية المفهوم «الخطاب»/ «تحليل الخطاب» انطلاقاً من نظرية الشكلانيين الروس الذين نادوا بميلاد البويطيقا الجديدة كمقابل لبويطيقا أرسطو الكلاسيكية. أطروحة الشكلانيين تم تبنيها في مواقف «رومان ياكبسون» الذي اعتبر أن موضوع علم الأدب/ البويطيقا ليس الأدب بل هو الأدبية، أي مجموع الخصائص النوعية المميزة للأدب في معناه العام، وموقف «تودروف» في أفق تدقيق المفهوم (الأدب كمحاكاة/ أرسطو الكلاسيكية؛ الأدب كنظام/ الرومانسية الألمانية؛ محاولات التوفيق/ رينيه ويلك، فراي..) وتجاوز نهج الشكلانيين إلى البويطيقا المتجددة مع البويطيقيين، التي جعلت موضع الأدبية «الخطاب الأدبي» وليس الأدب بوجه عام. فقد عرَّف جنيت البويطيقا بأنها «النظرية العامة للأشكال الأدبية» و«ليس الشكل الأدبي إلا الخصائص النوعية التي لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب» واقترح تودروف ضرورة استعمال مفهوم الخطاب، كمفهوم أجناسي – Générique – محل الأدب أو العمل الأدبي. يقول المؤلف «لقد كان طموح الشكلانيين الروس أكثر واقعية وعلمية في الأخذ بروح الممارسة العلمية فيما لم تكن الدراسة النقدية مع النقد العلمي إلا نزوة علموية، وشكل معهم موضوع «الخطاب» عاملاً من عوامل تطور الدراسة الأدبية».

التبنين المفهومي للخطاب في نظر المؤلف ارتبط بالتلازم الوثيق والأدب منذ الشكلانيين الروس (الجملة، الملفوظ، الخطاب/ بلوميفلد لاينس، هاريس، بنفنيست..) من هذا المنظور ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة يحدد الخطاب باعتباره «الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل» والخطاب كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما» وهنا نجدنا أمام تعدد وتنوع الخطابات الشفوية والمكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية وتستعير أدوارها من المراسلات إلى المذكرات إلى المسرح والكتابات التربوية، وباختصار كل الأنواع التي توجه فيها متكلم إلى متلق وينظم ما يقوله من خلال مقولة الضمير.

وفي ضوء التصورات التي بدأت تتمايز منذ بداية السبعينات يدرج المؤلف وجهات للنظر باقتضاب تسعى إلى إقامة نظرية النص، فيما انتقلت من مجال التحليل البنيوي الحكي إلى بويطيقا الحكي (فرانسوا راستيه 1972)/ فرانسوا دي بوا في معجم اللسانيات/ ماكينو/ جان كارون 1983/ موشلر 1985/ مدرسة برمنكام/ مايكل هور/ ستابس/ هالداي/ فان ديك..) ثم ينبه في العنصر (2) من المدخل إلى أولوية التمييز بين الخطاب الحكائي أو السردي وبين الخطاب الروائي ليثير التقسيم الثنائي لما له من أهمية بين (القصة/ المتن الحكائي؛ الخطاب/ المبنى الحكائي لدى الشكلانيين

الروس: إيخنباوم، شلوفسكي، توماشيفسكي، تدوروف، أو الحكي/ القصة والخطاب عند بنفنيست، جنيت، جماعة U.. والتقسيم الثلاثي (القصة، الخطاب، النص/ بارت، شلوموت ريمون كنعان، روجر فاولر، جوفري ليتش في اصطلاحات متشاكلة: (الوظائف، الأحداث، السرد/ السرد، الأحداث، المتخيل/ النص، الخطاب، المحتوى)، كما يدرج تصورات بول ريكور، ميشيل ماتيو، كولاس ويعلن تبنيه لتحديد جنيت وتودوروف الثنائي للحكي (قصة، خطاب) ووقوفه في تحليل الخطاب الروائي عند ما أسماه بالمستوى النحوي وإدخاله لمفهوم ثالث هو النص وضمنه ينتقل من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي على اعتبار أن المظهر الدلالي هو توسيع المظهر النحوي وليس إلغاء له، وقد حصل هذا التوسيع بهذا الشكل:

1 – القصة: المستوى الصرفي.

2 – الخطاب: المستوى النحوي.

3 – النص: المستوى الدلالي.

11 - الزمن في الخطاب:

1 – **تقديم**: مقولة الزمن والزمنية طرحت دوماً إشكالاً وجودياً متعالياً وأدبياً منذ زينون وأرسطو إلى القديس أوغسطين في التأملات والفكر الصوفي، إبستمولوجية الزمن ترتد لمنظورات فلكية وسيكولوجية ومنطقية تجد اختزالها في تحليل اللغة وبالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع الزمن الفيزيائي في ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر: المستقبل. وتكفي الإشارة إلى تأملات برجسون وغاستون باشلار وبول ريكور وهايدجر.. لقد كان تحليل الزمن في اللغة أسير المطابقة الفيزيائية، لكن تطور اللسانيات جعلها تقطع مع هذا التصور، ومع الثورة اللسانية لـ «سوسور» أمكن الحديث عن قطيعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن في اللغة، فكان طبيعياً أن يستفيد تحليل الخطاب الروائي من التطور اللساني وخصوصاً مع البويطيقا وفي جانبها الذي يعالج الأشكال السردية. وقبل تناول زمن الخطاب الروائي يصرح المؤلف أنه سيطرح أهم الإشكالات والقضايا التي يثيرها تحليل الزمن وذلك وفق العناصر الآتية:

1 – اللسانيات والزمن.

2 – الروائيون الجدد والزمن.

3 – لسانيات الخطاب والزمن.

1 – **اللسانيات والزمن**: باكتشاف السنسكريتية وما تلاها من أعمال النحو المقارن وصولاً إلى الثورة اللسانية مع «سوسور» أمكن الحديث عن التقدم الهائل الذي ستحققه اللسانيات؛ وإذا كان الزمن إحدى المقولات الأساسية التي اعتنى بها النحو التقليدي، فإنها إحدى أهم المقولات التي سيعيد البحث اللساني طرحها ومساءلتها من منظور جديد وذلك ما قام به الباحث «لاينس جون» الذي انطلق من التقابلات

الثلاثة التي حدد من خلالها النحويون القدماء اللاتينية على مستوى الزمن. كما فعل سواه من اللسانيين:

يرى **جون لاينس** أن هذا التقسيم غير دقيق، فالزمن لا يوجد في كل اللغات، كما أن التقابلات ليست زمنية محضة، وأن الذي قاد إلى هذا الاعتقاد الخاطئ هو القول بانعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة بالضرورة.

يناقش «لاينس» تحليل «ياسبرسن» (Jaspersen) للزمن في كتابه «فلسفة النحو» وفي كتابه «في الدلالة اللسانية» يقدم عدة تقطيعات زمنية كاقتراحات ينطلق فيها من الخاصية الأساسية لمقولة الزمن والتي تكمن في ربط لحظة الحدث في الجملة بلحظة التلفظ (الآن) مقابل «الماضي»، ويدرج ثنائيات: مستقبل – لا مستقبل، الماضي – اللاماضي، الآن – غير الآن، الحاضر – اللاحاضر؛ ومفهوم القرب: قريب – لا قريب؛ كمفهومات لمقاربة مقولة الزمن الروائي.

أما «إيميل بنفنست» في كتابه «قضايا اللسانيات العامة» فيطرح مفهومين للزمن: فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم، وهو خطي ولامتناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة، وهناك من جهة ثانية الزمن الحدثي (T. Chronique) وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث، وما نسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير. والزمنان معاً مزدوجان ذاتياً وموضوعياً.

وهناك الزمن اللساني (T. Linguistique) يقول «بواسطة اللغة تتجلى التجربة الإنسانية للزمن، والزمن اللساني، كما يبدو لنا، لا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي» إن هذا الزمن مرتبط بالكلام ويتحدد وينتظم كوظيفة خطابية، ومركز هذا الزمن في راهنية الكلام، إنه الجهاز الشكلي للتلفظ.

2 - الروائيون الجدد والزمن:

1 – رواد الرواية وفي مقدمتهم **الان روب غرييه** يرى أن الوصف قد مورس بكثرة في روايات ق 19 وكان هدفه هو زرع الديكور وتحديد إطار الحدث، وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، لأن ذلك يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات، لكن الوصف في الرواية الجديدة يختلف جذرياً ونلاحظ الشيء نفسه بالنسبة للزمن. ويقدم نموذجاً لفيلمه «السنة الفائتة في مارينباد» منطلقاً من أن مدة العمل ليست بأي شكل لا تلخيصاً ولا تكثيفاً لمدة أكثر واقعية. فالقصة لا تمر في عامين، ولا في ثلاثة أيام ولكن بالضبط في ساعة ونصف (مدة المشاهدة) ويستنتج أن الزمن الوحيد هو زمن الفيلم لأن هذه الرواية لم تكن خاضعة لأي

كرونولوجيا، وأي محاولة لترتيبها لا تؤدي إلا إلى متتالية من المتناقضات.

وإذا كان التصور التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية، ففي الرواية الجديدة يمكن القول إن الزمن يوجد مقطوعاً عن زمنيته لأن الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء، واللحظي ينكر الاستمرار. يتضح من تصور «غرييه» الرؤية الجديدة للزمن والتي تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر أما اللاحاضر فهو غير موجود.

بالنسبة لـ «جان ريكاردو» فإنه يميز في كتابه «قضايا الرواية الجديدة» بين زمن السرد وزمن القصة من خلال محورين وينظر إلى أنواع العلاقات التي تتم بين المحورين. وفي حديثه عن سرعة السرد يدرس علاقات الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين ويحدد ضمن سرعة السرد الخصائص التالية:

1 – مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين.

2 – مع الأسلوب غير المباشر تلخص الأحداث وتسرع وتيرة السرد.

3 – مع التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ السرد/ الحكي.

2 – أما **ميشيل بوتور** فيقدم في كتابه «بحوث في تقنية الرواية» إمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة؛ زمن المغامرة؛ وزمن الكاتب وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها في دقيقتين وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر. ويتحدث عن الطباق الزمني الذي يجلي من خلاله العودات إلى الوراء ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل ليصل إلى الانقطاع الزمني الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد)، (بعد قليل).. مع الرواية الجديدة عند أمثال «بروست» و«فولكنر» تتخذ مقولة الزمن أبعاداً ودلالات جديدة سواء في ممارسة (الكتابة الروائية) أو في تحليل الخطاب.

3 – **لسانيات الخطاب والزمن**: حين يتعلق الأمر بمجابهة تحليل الخطاب لمقولة الزمن يزداد إشكالاً عما هو عليه الأمر في اللسانيات، ويبقى اللجوء إلى روايات الزمن «بحثاً عن الزمن المفقود» لمارسيل بروست و«الجبل السحري» لتوماس مان ناجعاً إلى جانب أغلب أعمال «ميشيل بوتور». وقد تم طرح علاقة الزمن بلسانيات الخطاب في أكثر من تصور، نجد:

1 – **الشكلانيون الروس**: كان الدور الذي لعبه الشكلانيون الروس رائداً في توجيه النظر في

الجوانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي، وكان التمييز الذي أقاموه داخل أي عمل حكائي دالاً. يميز «توماشيفسكي» داخل/ (Sujet Fable) بين المتن الحكائي وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها. والمبنى الحكائي الذي يراعي نظام ظهور الأحداث في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيينها. والعلاقة بينهما جدلية، وزمنياً يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي أيضاً كمجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل، وانطلاقاً من نوعية هذه العلاقة، يمكن للكاتب أن يقدم أشكالاً متعددة للتجلي الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي.

ويميز توماشيفسكي بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي: يقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة وقعت في مادة الحكي، أما زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه. ويركز على زمن المتن الحكائي الذي يرى أن بإمكاننا الحصول عليه من خلال التأريخ للأحداث أولاً والمحددات الزمنية التي تشغلها الأحداث ثانياً وأخيراً من خلال المدة (La Durée) التي يتصرف فيها الكاتب بحرية.

2 – **هارلد فاينريش**: استعان هارلد فاينريش في إقامة نظرية حول «الزمن النصي» باللسانيات البنيوية وبعض الدراسات في الثقافة الألمانية – كونتر مولر، كيت هامبورجر – وفي الثقافة الفرنسية مع – جان بويون وإميل بنفنست – ينتقد التصور الكلاسيكي حول الزمن ويقول «لابد للنظرية اللسانية للزمن أن تضع فعل التواصل كنقطة انطلاق لأي تأمل تركيبي. ومن خلال قراءته لمقطعين من «نقد العقل الجدلي» و«الكلمات» لـ «سارتر» يخلص لنمذجة زمنية في محورين: زمن تقريري لعالم تقريري، وزمن سردي لعالم محكي. وباستعمال الأزمنة التقريرية والأزمنة السردية في تقابلهما يتجسد المفهوم المحوري الأساسي لوضعية القول – Attitude de Locution – ويدخل في إطار أزمنة العالم التقريري – الحوار الدرامي، افتتاحيات الصحف، التقرير العلمي، المقال الفلسفي، وكل أشكال الخطاب الطقوسي – وتطابق أزمنة العالم المحكي، مقامات أخرى للقول هي: قصة شاب، قصة مخترعة، أسطورة دينية، حكي تاريخي، رواية..

ويمكن تقسيم زمن النص؛ بالنسبة إليه، إلى اتجاهين للتواصل: الإخبار القبلي، والإخبار البعدي، ومن خلالهما النظام الزمني. والإخبار يكون إرجاعياً أو استباقياً ولهما قيمة علائقية ترتبط بين ما يسميه بزمن النص وزمن الحدث اللذين يلتقيان في درجة الصفر، وكل ما يتم في هذا التمييز يمكن إدراجه عند فاينريش في منظور القول La perspective de locution.

ويقترح كذلك مفهوم الإبراز ويخلص إلى أن الوظائف الزمنية يمكن إرجاعها للنص أو إلى مقام القول وليس إلى مضامين الخطاب. ويتحدث عن مفهوم التنقلات الزمنية ويقسمها قسمين: متجانس وغير متجانس. إن النوع الأول يضمن نصية النص وانطلاقاً منه يمكننا مساءلة معناه، أما الثاني فيعطيه حد أقصى من الأخبار كما نجده في نظرية التواصل.

3 – **فان روسيم كيون**: من خلال قراءة حول رواية «التحوير» لبوتور، تميز الكاتبة، مستلهمة إسهامات الشكلانيين الروس ولوت وكونتر مولر الألمانيين، وتنظيرات ميشيل بوتور وتوماشيفسكي، تميز بين زمن القصة (La fiction) وزمن السرد (Narration).

إن الزمن الأول يشمل ما هو كوني ويتضمن الفصول والأيام والمؤشرات الزمنية وما هو سيكولوجي (الذكريات)، أما الزمن الثاني فيبدو من التتابع المنظم للوصف، ومن التداخل المتنامي والحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية بالإضافة إلى تحوير الحوافز التيمية.

4 – **جيرار جنيت**: مع جنيت في كتابه «خطاب الحكي» يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلانيون الروس ينطلق جنيت من قولة لكريستيان ميتز يؤكد فيها كون الحكي مقطوعة زمنية مرتين: فهناك من جهة زمن الشيء المحكي. ومن جهة ثانية زمن الحكي؛ أي هناك زمنين: زمن الدال وزمن المدلول، ويحيل جنيت العلاقة بين الزمنين على ما أسماه المنظرون الألمان بزمن القصة وزمن الحكي. وعلى غرار آلان روب غرييه يلاحظ جنيت أن النص السردي لا زمنية له، إلا التي تستعيرها مجازاً؛ لذلك يمكننا اعتبار هذا الزمن الأخير زمناً زائفاً (Pseudo-temps) ودراسة نوعية العلاقة بين القصة والزمن الزائف: زمن الحكي حسب المحددات الآتية:

1 – علاقة الترتيب (Ordre) بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية (Diegése) وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها في الحكي.

2 – علاقات المدة أو الديمومة (Durée) المتغيرة والمدة الزائفة (Pseudo-temps) وعلاقاتها في الحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

3 – علاقات التواتر (Frérquence) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معاً.

لكن القيام بهذا العمل ليس دائماً ممكناً، لأننا سنجدنا أمام مفارقات تتجلى من خلالها أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والحكي.

وبتحليل «جنيت» لرواية «البحث عن الزمن المفقود» لـ «بروست» ميز بين العلاقات الزمنية الممكنة التي يعطيها مفاهيم خاصة: الاستباق (Prolepse) ومعناه حكى شيء قبل وقوعه،

والإرجاع (Analepse) ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكي.. ويتحدث عن الفترة التي يبدأ فيها الحكي المفارق يسميها السعة (La portée) ويمكن للمفارقة أن تعطي المدة (La Durée) طويلة أو قصيرة من القصة وهي المدى (Amplitude) ويعطي مثالاً من النشيد التاسع من الأوديسا. وبعد تقسيم الإرجاع إلى داخلي وخارجي يتحدث عن الحذف الزمني وهو ما يمكن تسميته بالحذف المؤجل (Paralipse) أو عن طريق التذكر.

ويتحدث في إطار الفصل (2) الخاص بالمدة (Durée) عن التلخيص (Sommaire) والوقف (Pause) والحذف (Elipse) والمشهد (Scéne) كتمفصلات زمنية تبنين الوقائع السردية وتفعل الدازاين كزمن مشخصن ويتحدث في الفصل (3) عن التواتر: الانفرادي، التكراري، والتكراري المتشابه (Iteratif).

في الانفرادي نجد خطاباً وحيداً يحكي مرة واحدة ما جرى. أما في التكراري، فنجد خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً. وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات. أما التكراري المتشابه فنجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة أحداثاً عديدة متشابهة أو متماثلة.

5 – **تودوروف/ دوكرو**: بعد استعراض أعمال بنفنست وفاينريش يخلصان إلى أن قضايا الزمن مركبة في العمل الحكائي، وبذلك يمكننا أن نميز من خلاله بين:

1 – زمن القصة.

2 – زمن الكتابة/ أو زمن السرد.

3 – زمن القراءة.

وباعتبار هذه الأزمنة الثلاثة داخلية، فإن هناك أزمنة خارجية هي: زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي والعلاقة بين هذه الأزمنة تحدد الإشكالية الزمنية للحكي.

هذه التصورات للزمن التي تنطلق من لسانيات النص أو لسانيات الخطاب، كلها قطعت صلاتها بالنحو التقليدي الذي يماثل في تصوره للزمن زمن الفعل والزمن الوجودي.

6 – **جان بويون**: في كتابه «الزمن والرواية» يعالج جان بويون قضية الزمن من منطلق سيكولوجي، ويرى أن العمل الروائي يتوفر على طابعين يتمثل الأول في كثافة سيكولوجية للحكي تفترض رؤية واقعية للشخصيات ومن خلال ذلك يعالج ما أسماه أنماط الفهم وعبرها يحلل الرؤيات (من الخلف – مع – من الخارج) ويبرز الطابع الثاني من خلال وصف المدة التي ليست جرياناً بسيطاً بدون أي من السمات الخاصة بالزمن وأبرز هذه السمات يحللها في ضوء علاقة الاحتمال والضرورة في بعدهما الفلسفي.

وبعد أن يورد الكاتب تصور «بول ريكور» من خلال قراءة لرواية بروست الزمنية وبعد ما يستعرض آراء بنفنست وكيت همبورجر وهارالد فاينريش.. يقرر المؤلف أنه سيتعامل مع نصوص المتن من خلال ما يسميه بسوسيولوجية النص سيتحدث عن «زمن النص» الذي من خلاله سنحدد العلاقة بين زمن الكاتب وزمن القراءة بوضعها في إطار تحليل النص بوضعه في إطار بنية سوسيو – لغوية.

ويبرز أيضاً، أنه سينطلق من تقسيم النص إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص: يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية سواء كان هذا الزمن كرونولوجياً أو تاريخياً. ويقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في تخطيب الزمن. أما زمن النص فمرتبط بزمن القراءة، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو-لساني معين.

صيغة الخطاب

1 – **تقديم**: مع الشكلانيين الروس وهنري جيمس كان المنطلق هو «كيف يمكن كتابة رواية جديدة ومغايرة لمعظم روايات ق 19، ومع الشكلانيين الروس كان المنطلق هو ضرورة تجاوز النقد السائد الذي يعتمد على الشطحات التأملية للناقد أكثر من اعتماده على مكونات نص الكاتب ويمكن بيان مختلف التصورات السردية حول الصيغة كالآتي:

1 – **الشكلانيون الروس**: ميز الشكلانيون الروس بين القصة والخطاب. فالقصة تتعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم، ويرتبط الخطاب بالطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها.

وفيما يتعلق بالراوي في علاقته بالسرد والشخصيات ميز «هنري جيمس» بين الراوي العالم بكل شيء يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد. وليس الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل ويعطيهم إمكانية التعبير عن ذواتهم. وسيغدو التعامل مع الخطاب باعتبار قبوليته التحليل العلمي هو المدخل الرئيسي لنقد جديد. كما ستغدو مسألة حضور الراوي في الخطاب ودرجة ذلك من مكونات الخطاب الروائي التي أثارت العديد من الاهتمام بما يعرف بـ «وجهة النظر» أو «الرؤية

أوركشيوني» نقلاً عن «تودوروف» بسبب خصوصيتها كمقولة تتنازعها اختصاصات: علم المنطق وعلوم اللسان والسيميوطيقا والبويطيقا. ويصرح المؤلف أنه سيتناول الصيغة وفق اختصاصيين أساسيين هما البويطيقا والسيميوطيقا الأدبية. فإذا كانت البوطيقيا كما يقول «تودوروف» ترمي إلى تأسيس أدواتها لتحليل أدبية الخطاب الأدبي لا الأعمال الأدبية، فإذا كانت البويطيقا كما يقول تودوروف ترمي إلى تأسيس أدواتها لتحليل أدبية الخطاب الأدبي لا الأعمال الأدبية، باعتبارها نظرية أدبية، فإنها تستفيد من اللسانيات والبلاغة القديمة والبويطيقا الكلاسيكية. أما السيميوطيقا فكنظرية للعلامات لفظية أو غير لفظية فإنها على مستوى الخطاب الأدبي ترى أن المعنى لا يكون إلا حيث الاختلاف. ومن ثمة، فإن مقتضيات المعنى تفترض نظاماً مبنياً من العلامات والقواعد كما يفعل غريماس وأتباعه.

2 - الصيغة والسرديات: التحليل البنيوي للحكي مع:

1 - **تودوروف**: منذ الستينات حقق تطورات خاصة في «مقولات الحكي» 66/ تواصلات حيث يتحدث عن صيغ الحكي (Mode de récit) التي تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها. نشير أن الكاتب يعرض (Montrer) لنا الأشياء أو أن آخر يقولها (Dire). إن الصيغتين الأساسيتين تبعاً لهذا العرض (Representation) والسرد (Narration) وأنهما معاً ترتبطان بالقصة والخطاب. ويمكننا أن نفترض أن الصيغتين معاً تعودان في أصولهما إلى التاريخ والدراما. فالأول سرد خالص والكاتب مجرد شاهد. أما في الدراما فتهيمن الشخصيات والأحداث تجري أمام الأعين المشخصة. وعلى قاعدة التحليل اللساني يوضح «تودوروف» أنه يمكننا التمييز بين أقوال الراوي (أسلوب غير مباشر) وأقوال الشخصيات.

ويقوم «تودوروف» بقراءة في رواية «لاكلو» «الوشائج الخطيرة» و«التربية العاطفية» لفلوبير، ثم يتعرض للعلاقة الوطيدة بين الجهات (Aspects) والصيغ (Modes) ويشير إلى أن كلاً من هنري جيمس وب. لوبوك ميزا بين أسلوبين متميزين: الأسلوب البانورامي (السرد) ويرتبط بالرؤية من الخلف والأسلوب المشهدي (العرض) ويرتبط بالرؤية معاً وإن كان هذا الارتباط ليس ضرورياً.

2 - **جنيت**: يتحدث «جنيت» في حدود الحكي عن ثلاث ثنائيات: المحاكاة والحكي التام؛ السرد والوصف؛ القصة والخطاب؛ ومن خلالها يبين بدوره صيغتي الخطاب (السرد، العرض) وبذلك يتحدث «تودوروف» و«جنيت» عن صيغ و«ب. لوبوك» عن أساليب ويطرح جنيت النقاشات حول مقولة الصيغة منذ

أرسطو إلى أفلاطون، وفي العصر الحديث يتحدث عن «وييلي» و«برنوف» إلي النقد الأنجلو – أمريكي وبالأخص مع «جيمس» و«لوبوك» في كتابه «صنعة الرواية». ولعل الوعي بأهمية الصيغة وارد من خلال الدعوات إلى مسرحة الحدث لا قوله فقط ويورد حديث تودوروف في مقولة الحكي «عن الصيغة»، وكيف أنه في كتابه «الأدب والدلالة» تحدث كمقابل للصيغة عن «سجلات القول» ويستخلص من مناقشته للسرد والعرض المظهر الحرفي (Littrale) للقول، هذا المظهر يبدو حسب «تودوروف» من خلال ثلاثة أنواع:

1 – الخطاب الإيحائي (Comotatif): الذي لا يستدعي سياقاً من الكلمات.

2 – الخطاب المنقول (Rapporté) يفهم من السياق أنه سبق أن لفظ به.

3 – الخطاب الشخصي (Resrsonnal) الذي يتضمن المعينات (Shifters) مثل ضمير المتكلم، ويعود «تودوروف» في كتابه البويطيقا سنة 1973 إلى استعمال الصيغة.

3 – **بوث**: اهتم «بوث» بالتمييز بين السرد (Telling) والعرض (Showing) في كتابه «بلاغة الرواية» ويدرج تمييز «جنيت» بين ثلاثة أنواع من الخطاب:

1 – الخطاب المسرود (Narrativisé) وهو طبعاً الأبعد مسافة ويمكنه أن يكون أكثر اختصاراً.

2 – خطاب الأسلوب غير المباشر (Transposé): وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود.

3 – الخطاب المنقول (Rapporté) المباشر: وهو الأكثر محاكاة.

ويثير الانتباه إلى العلاقة بين خطاب العرض المباشر (Immediat) والخطاب المنقول والخلط الذي يتم بينهما. فالخطاب المنقول يتكلم فيه الراوي بخطاب الشخصية. وأن الشخصية تتكلم فيه بصوت الراوي. وفي الخطاب العرضي المباشر يمحى الراوي تماماً وتعوضه الشخصية. يتحدث بعد ذلك عن الخلط السائد بين الصوت (Voix) والصيغة (Mode) أي بين من يرى ومن يتكلم؟ يتناول «بوث» دراسة (بوك بال) لمشروع «جيرار جنيت» السردي:

1 – في الخطاب المعروض (المباشر) حيث يتم الاستشهاد الحرفي بالأقوال والأفكار، نجدنا أمام محاكاة خالصة.

2 – في الخطاب المسرود (Narrativisé) نجدنا أمام خطاب الراوي وهو أكثر حكياً وسردية.

3 – في الخطاب غير المباشر: نجدنا أمام حالة وسيطة بين السابقين.

يتعرض «فيورد» موقف «ويللي» وبورنوف في كتابهما «عالم الرواية»، وموقف «دوريت كون» في كتابه «الشفافية» وموقف بعض الكتابات الأنجلو-ساكسونية (ليتش وشورت) في كتابهما «الأسلوب والرواية» ومواقف ريمون كينان في كتابها «التخييل الحكائي».

3 – **صيغة الخطاب الروائي**: يقوم المؤلف في هذا المحور بقراءة تركيبية يتقاطع فيها مع «جني»ت يقول: «لا أشاطر جنيت، أرى عكس «تودوروف» وألتقي مع الانتقادات التي وجهتها «بال» إلى «جنيت»». انطلاقاً من تعريف «تودوروف»، الذي ينطلق منه لا يميز في الخطاب الروائي بين حكي الأقوال وحكي الأحداث كما يفعل أغلب السرديين. وتحديده للصيغة ينطلق من معاينة كيفية اشتغال هاتين الصيغتين داخل الخطاب الروائي، ومن خلالهما كيف تقدم القصة بدون تمييز بين الراوي والشخصيات. يعلن المؤلف أنه سيعتبر الصيغة أنماطاً خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة وأنماط الصيغ هي:

1 – صيغة الخطاب المسرود: خطاب يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله.

2 – صيغة المسرود الذاتي: خطاب يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته، وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ذاته.

3 – صيغة الخطاب المعروض: المتكلم فيها يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.

4 – صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، فيه نجد مصاحبات الخطاب المعروض التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، وفيه يتدخل الراوي.

5 – صيغة المعروض الذاتي: المتكلم يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام. لكن هناك نمط آخر من الخطاب نجده وسيطاً بين المسرود والمعروض وهو المنقول.

6 – المنقول المباشر: يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل وهو ينقله كما هو.

7 – المنقول غير المباشر: الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود.

الرؤية السردية في الخطاب الروائي

1 – **تقديم**: ترتبط الرؤية السردية بأهم مكونات الخطاب السردي وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي، وذلك على اعتبار أن الحكي يستقطب دائما عنصرين أساسيين: القائم بالحكي ومتلقيه وبمعنى آخر الراوي والمروي له. وقد

عرف هذا المكون بتسميات عدة: وجهة النظر؛ الرؤية؛ البؤرة؛ حصر المجال؛ المنظور؛ التبئير. ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعاً وسنستعمل مفهوم «الرؤية السردية» يقول المؤلف.

عرف مفهوم الرؤية السردية في تطوره مرحلتين: الأولى بدأت مع النقد

2 – **بيرسي لوبوك**: يميز «لوبوك» بين العرض (Showing) والسرد (Telling) مؤكداً أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها وأن في السرد راوياً عالماً بكل شيء. قام بقراءة «مدام بوفاري» لـ «فلوبير» وتبين تقديمين للأحداث: الأول تقديم مشهدي ذو بعد درامي: الراوي يبدو وكأنه غائب عن الأحداث. الثاني بانورامي ذو طبيعة تصويرية وتفترض وجود

2 – الذهني المعروض حينما يتركز الاهتمام من خلاله على شخصية محورية.

3 – الدراما الخالصة حيث غياب الراوي.

4 – الراوي المسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية.

3 – **فريدمان**: يقيم تصوره بعد ثلاثين سنة عن صنعة الراوية على التمييز بين العرض والسرد. يضم تصنيفه أشكالاً هي:

1 – المعرفة المطلقة الراوي – المرسل: وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة وهو دائم التدخل.

2 – المعرفة المحايدة: فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمناً، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

3 – الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي، لكنه يراها أيضاً من محيط متنوع.

4 – الأنا المشارك: الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

5 – المعرفة المتعددة: هنا نجدنا أمام أكثر من راوٍ والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

6 – المعرفة الأحادية: نجد هنا حضوراً للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

7 – النمط الرامي: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.

4 – **جان بويون**: اختزل ما أسماه بـ «الرؤيات» اختزالاً دقيقاً إذ جعلها لا تتجاوز ثلاث رؤيات. ويعتبر كتابه «الزمن والرواية» من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل. انطلق في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس واستنتج ثلاث رؤيات هي:

1 – الرؤية مع.

2 – الرؤية من الخلف.

3 – الرؤية من الخارج.

يتحدث «بيون» عن علاقة الرواية بعلم النفس ويرى أن البطل عندما يكون يحكي عن نفسه يكون الذات تحلل نفسها. يؤكد ذلك انطلاقاً من السيرة الذاتية ويميز بين شكلين للسيرة:

أ – الذكريات (Souvenirs): التي يعمل الكاتب جاهداً على أن تكون «مع» ما هو عليه.

ب – التذكارات (Memoires): التي يعمل الكاتب جاهداً على أن يعيد رؤيتها ليحكم عليها، ليحققها ويجادلها وهذا يفترض أنه ينشطر عن ذاته وينظر إليها من الخلف.

ج – بعد هذا التمييز يؤكد كون المذكرات (Journal) تشبه التذكارات في طريقة حكيها المتسلسلة مع مراعاة الجانب المنطقي للقصة من جهة، وتشبه الذكريات في جهلها نهاية بعض الأشياء، بما أن ما يحكى اختير لقيمته الدالة أكثر من أهميته في توالي الأحداث. لذلك تبدو المذكرات في رأي بويون أقرب إلى التذكارات منها إلى الذكريات. الشيء الذي يجعل كاتب المذكرات وهو في الحاضر يحكم على الذات وهو منشطر عنها ناظراً إليها من الخلف.

نستنتج هنا أننا اتجاه حالتين:

أ : مع/ Avec.

ب – من الخلف/ Par deriére.

أما الرؤية الثالثة: الرؤية من الخارج (Vision de dehors) والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ مادياً. وهو أيضاً المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثاً. هذه الرؤية تضمر الجانب الواقعي والموضوعي للحقيقة النفسية لأن كل شيء فيها موصوف، ومن خلالها يكون فهم القارئ موضوعياً لأن الخارج يتيح لنا معرفة النفسي والداخلي الذي هو الواقعي الوحيد.

5 – **شتانزل** (1955): حاول «شتانزل» إقامة نمذجة سردية انطلاقاً من حديثه عن: المنظور والصوت. وكان الهدف تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي من خلال محاولته البحث عن قوانين. في الستينات وأواخر السبعينات سيعدل مشروعه كما بين ذلك «لينتفلت وبول ريكور».

يتحدث «شتانزل» عما أسماه بـ «الطبيعة الوسيطة» التي من خلالها يتواصل الراوي مع المروي له. هذا الوسيط يعطيه مصطلح «المقام السردي» ويوضح أننا أمام ثلاثة مقامات سردية:

أ – الوسيط (1) يتجلى من خلال الراوي الذي يفرض منظوره من علٍ. يسمي «شتانزل» هذا الشكل (1) بـ «الراوي الناظم» (Auktoriale).

ب – الوسيط (2): يبرز من خلال ما يسميه «هنري جيمس» بالراصد (Reflecteur) وهو شخص يفكر ويحس ويدرك لكنه لا يتكلم مثل الراوي، إنه واحد من الشخصيات، لكن القارئ يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه. إننا أمام الراوي الفاعل (Personale).

ج – في الوسيط الأخير يتوحد الراوي بواحد من الشخصيات ويتكلم بضمير المتكلم وهو واحد من شخصيات القصة: الراوي المتكلم (Ich).

6 – **واين بوث**: في أوائل الستينات من وجهة بلاغية تظهر دراسة هامة حول النقد الروائي وركز في بلاغة الرواية على وجهة النظر والمسافة أو كما أسماها أنماط السرد.

حاول تجاوز عمل «لوبوك وفريدمان» مبيناً الضمير ليس معياراً دقيقاً لتحديد الرؤية. ففي رواية «السفراء» لهنري جيمس نجدنا أمام ضمير الغائب لكن الرواية أقرب ما تكون إلى رواية ضمير المتكلم لأن «ستريدز» يسرد في أماكن كثيرة من الرواية قصته هو.

يميز بوث بين نوعين من الرواة: المشاركون في القصة المحكية وغير المشاركين من جهة ثانية. وعلى هذا الأساس من التميز يوضح نوعية الرواة انطلاقاً من علاقتهم الترابطية مع القصة على هذا الشكل:

1 – الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب): إنه من ورق كما يقول «بارت» وليس الكاتب الإنسان.

2 – الراوي غير المعرض (غير المسرح).

3 – الراوي المعروض (المسرح) وضمن هذا النوع نجد:

أ – الراصد.

ب – الراوي الملاحظ.

ج – الراوي المشارك.

3 – الرؤية السردية والسرديات:

عمل السرديون على طرح مفهوم الرؤية السردية. ومنذ أواسط السبعينات يواجهنا «تودوروف» بتصنيف «بويون» مع إدخال تعديلات بسيطة ويحافظ على تقسيمها الثلاثي:

1 – الراوي > الشخصية (الرؤية من خلف): يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2 – الراوي = الشخصية (الرؤية مع): الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3 – الراوي < الشخصية (الروية من الخارج): معرفة الراوي تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي.

وإذا كان الباحث السوفياتي من جهته تحدث عن بوطيقيا التوليف من خلال وجهات النظر عبر أربعة مستويات: الإيديولوجي التعبيري (Pheasiologique) والمكاني – الزماني والسيكولوجي. فإن «جيرار جنيت» بناء على تصور «بويون» و«تودوروف» يقدم تصوره وذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل الرؤية ووجهة النظر وتعويضها بالتبئير الذي هو أكثر تجريداً، ويقيم بدوره تقسيماً ثلاثياً للتبئير:

1 – التبئير الصفر أو اللاتبئير: الذي نجده في الحكي التقليدي.

2 – التبئير الداخلي: سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً.

3 – التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية.

فجنيت يحافظ على التقسيم الثلاثي بهذا الشكل، لكنه يعمقه.

بعد تصور «جنيت» للتبئير يورد الكاتب الدراسات النقدية حول عمل جنيت وذلك «لميك بال» في كتابها «السرد والتبئير» و«لينتفلت» في كتابها «محاولة لنمذجة سردية: وجهة النظر» و«بيير فيتو» في دراسته «لعب التبئير» ثم يورد دراسة «شلوموت ريمون» كينان في الفصل (6) من كتابها «المتخيل السردي»، و«ساندرو بيريوزي» في مقالة تحت عنوان «السرديات وقضية الكاتب». وبعد ذلك في محور محاولة لتحديد الرؤية السردية في الخطاب الروائي يعلن عن منهجيته في التحليل بصيغة مركبة توليفية يوظف فيها مفاهيم: براني الحكي وجواني الحكي مستخلصاً اصطلاحات: الناظم الخارجي؛ الفاعل الداخلي، الفاعل الذاتي.

* * *

التعدد والاختلاف في أصول الرواية

فاطمة الميموني

لقد حاولت بعض المذاهب الإنشائية أن تجد للرواية (المستحدثة) خانة خاصة بها، قد تمتد إلى «أفلاطون» و«أرسطو »من بعده، وذلك ما قام بتوضيحه ج جنيت في كتابه «مدخل لجامع النص»[1].

يرى «جنيت» أن «أفلاطون»، حينما ميز بين أشكال الخطاب الأدبي، قام بتوزيعها على ثلاث صيغ، وهي: السردي الصرف، والمزدوج، والإيمائي، وهي صيغ تناسب، إلى حد بعيد، النظام الأجناسي: الغنائي - الملحمي - الدرامي. إلا أنه من أجل تطبيق قراره، بشأن طرد الشعراء من مدينته الفاضلة، فإنه لم يهتم سوى بالأشكال الشعرية السردية بالمعنى الواسع للكلمة، كما أهمل، عن قصد، كل الشعر اللاتمثيلي أي الشعر الغنائي الحقيقي، وبالتالي فقد أهمل جميع الأشكال الأدبية الأخرى، ومن بينها كل شكل «نثري» تمثيلي كالرواية، عندنا أو المسرح الحديث[2].

إن حد الشعر، إذاً، هو التمثيل، وحده الثاني، موضوعي، فالشعر يحاكي من هم أفضل منا أو أسوأ

جنسي يمثل محاكاة من هم مثلنا، إذ يقتصر النظام الأجناسي على المحاكاة عن طريق العرض، من هم أسوأ منا: الملهاة، أو من هم أحسن منا: المأساة، أو عن طريق السرد، من هم أحسن منا الملحمة، ومن هم أسوأ منا (وكان يمثل له أحياناً بالشعر الساخر) «فعندما لاحظ «أرسطو» وجود سرد نبيل ودراما منحطة، استنتج حينئذ - لنفوره من الفراغ ورغبته في التوازن - أنه يوجد أيضاً سرد منحط وماثله مؤقتاً بالملحمة الساخرة - ولم يكن يعلم أنه قد خصص هكذا محلاً للرواية الواقعية»(4).

وهكذا تتجلى الرواية الواقعية باعتبارها تفريعاً عن الملحمة وبالذات الملحمة الساخرة. ولم يكن جنيت وحده، وإن لم يكن قد اعتنى بذلك عناية بالغة، الذي نظر إلى الرواية باعتبارها تطوراً للملحمة.

من هنا يرى باختين، أن للمرحلة القديمة للرواية أهمية كبرى للقيام بفهم صحيح لطبيعة هذا النوع الأدبي إذ تساعدنا على كشف بعض أسرار هذا العالم المتأجج الحركي الساخن الملتف دائماً نحو داخله وفضاءاته وهي تتمثل في جذورها الأدبية التي يفترض أنها تطورت عنها، أو تفرعت منها. وقد اختلف النقاد الجدد حول تحديد المنبع الأصلي للرواية، فمنهم من يربطها بالدراما (س. داوسن)، ومنهم من يراها تطوراً للملحمة (هيجل لوكاتش)، ومنهم من يرى أن للرواية أصولاً متعددة وليس أصلاً واحداً (باختين).

ولا يمكننا، بهذا الصدد، أن نتغاضى عما جاء به الرومانسيون في هذا المجال، إذ تشيد الحركة الرومانسية، وهي تطرح «مسألة نظرية الرواية ضمن تصورها العام المتطلع إلى المطلق الأدبي الذي يتخطى الأجناس التعبيرية ليقترب من «كلية عضوية» على أن تلد نفسها وتلد عالماً غير مجزأ»(5).

وما يهمنا فيما اقترحه فيما اقترحه الرومانسيون حول الرواية، بصفة أساسية، ليس اعتبارهم لها «جنساً للحرية الذاتية والتعبير عن النزوات في أفكار زخرفية»(6)، و«لكن اعتبارهم لها جنساً قائماً على تعدد الأجناس التعبيرية وعلى تجاور العناصر الروائية مع الفكر الخالص، والغنائية مع المتغيرات النثرية المبتذلة. إن هذا العنصر سيصبح أحد المكونات البارزة في تشييد نظرية الرواية التالية للرومانسية الألمانية، وخاصة عند باختين الذي تعمق في تحليل تكون الرواية من خلال التقاء عدة أجناس تعبيرية، وتداخل لغات وأصوات متعددة»(7).

فالرواية، إذاً تقوم على أصول مختلفة ومتعددة. ولا شك في أن اختلاف وتنوع عناصر تكونها وهو ما يحدد خصوصيتها النوعية الفردية، باعتبارها جنساً أدبياً مميزاً

يقوم على التعدد والاختلاف ضمن نسق لغوي تصويري مميز.

في هذا الصدد يرى سن داوسن أن الرواية مولود شاذ للمقالة وللدراما، والرواية في القرن التاسع عشر على التخصيص مدينة لشكسبير والتراجيديين الإغريق كما هو معترف به فعلاً[8]، إلا أن الرواية تختلف اختلافات جوهرية عن الدراما، ولعل السرعة هي المجال الأرحب لاختلافهما، فللروائي أن ينسى حركته بخطى وئيدة دونما استعجال[9]، كما أن وظيفة الحوار في الدراما تختلف عنه في الرواية فهو «يفتقر إلى السرعة والكثافة والإشراق الموصفي»[10]، ومن ثم، فإن الرواية «هذا المولود الشاذ لم تنسخ الدراما، إلا أنها غدت على نحو ما البديلة، باعتبارها أكثر أشكال الأدب شيوعاً، إنها، ولا ريب، قد نشأت عن الدراما بسبب رئيس من التبدلات الاجتماعية التي ظهرت بالتدرج مع ظهور تعدد طبقات المشاهدين الاجتماعية في أوائل القرن السابع عشر»[11].

أما «هيغل» فإنه ينظر إلى الرواية باعتبارها تفريعاً من تفريعات الملحمة، ويرى أن الفرق بينهما يكمن في الطريقة المستعملة، فالملحمة تستعمل اللغة الشعرية في حين تستعمل الرواية اللغة النثرية، إلا أن «هيغل» يربط نشوء الرواية بنشوء البرجوازية التي حاولت أن تصوغ لها فناً متميزاً، فـ «لا شك في أن «هيغل» في كتابه «الإستطيقا» هو الذي دشن تنظيراً للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر»[12].

لقد سار «لوكاتش» على خطى «هيغل»، فهو يرى أن الملحمة والرواية تشكلان تجسيدين موضوعيين للأدب الملحمي الكبير[13] إلا أنه، عكس «هيغل»، يرى أن الفرق بين الملحمة والرواية لا يكمن في الوسيلة المعتمدة من كليهما، «فلو أننا حاولنا أن نجعل من الشعر والنثر الخاصيتين الحاسمتين اللتين تتيحان تحديد الملحمة من حيث هما جنسان أدبيان متمايزان، لكن القياس الذي تستند إليه في هذا التمايز سطحياً وفنياً خالصاً»[14]، فالفرق بينهما لا يرجع إلى «ما للكاتب من استعدادات داخلية وإنما يرجع إلى المعطيات الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه»[15]، ذلك أن الملحمة تقوم على تمجيد عالم ماض مكتمل وتام، و«الأدب الملحمي العظيم ليس سوى تلك الطوباوية المحايثة على نحو ملموس، للحظة تاريخية»[16] تمجد في ذاتها ومن أجل ذاتها، «أما الرواية فتريد أن تكشف ما في الحياة من كلية خفية وأن تقوم بتشييدها»[17]، ومن ثم فإنها تمثل الصورة المطابقة «للتجزئة والتشظي» وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي من خلال نحت صورة البطل الإشكالي الذي يسعى إلى معرفة ذاته مع أنه

لا يكون «أبداً فرداً»، وهكذا تتموضع الروح الأساسية للرواية، فتحدد شكلها، في صورة سيكولوجية الأبطال الروائيين: هؤلاء الأبطال هم دائماً في سعي وراء شيء ما»[18].

ويتميز هذا الأسلوب «عن أسلوب الملحمة التي تكون فيها الشخصية المركزية ومغامرتها كتلة منظمة في ذاتها بحيث لا تمثل البداية والنهاية في الملحمة سوى دلالة محدودة بالنسبة للشخصية»[19].

إن وظيفة البطل تشكل فرقاً حاسماً بين النوعين: الملحمة والرواية، باعتباره بطلاً فردياً في الرواية، أو باعتبار الرواية مجموعة من الأبطال تنظم سيرورتها الحداثية، من البداية إلى النهاية، في حين أن الملحمة تمجد بطلاً ثابتاً ينزع إلى المثالية.

إن دلالة الزمن، الديمومة، تمثل فارقاً فنياً آخر بينهما. فالرواية هي «الشكل الوحيد الذي يفسح بين مبادئه المكونة له، مكاناً للزمن الواقعي»[20]، في حين أن الزمن في الملحمة «لا يتصف بواقعية حقيقية، ولا يمتلك ديمومة فعلية.. إنه لا يمس البشر والمصائر، ولا يملك أية حركة خاصة... الأبطال لا يعيشون الزمن، بتاتاً، داخل القصيدة. فليس للزمان أي سلطان على ما يحصل بداخلهم من تحول أو ثبات لقد تلقوا أعمارهم مع طباعهم»[21]، بعكس البطل الروائي الذي يؤسس موقعه الفعلي من خلال محاورة الزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، مشكلاً موقعاً واضحاً ورؤية ملموسة لحياته داخل العمل الروائي دون أن يكون للماضي أي وقع مباشر في تأليف حدود شخصيته وفعله.

أما «باختين»، فإنه يسعى، من خلال لمته لعدد من المكونات النوعية الروائية من أحضان نصوص قديمة، إلى تأصيل الجنس الروائي خارج الشروط التاريخية والسياسية، على عكس «هيغل» و«لوكاتش»، ومن ثم فقد حاول أن يجد الجذور الحقيقية للرواية في الثقافة الشعبية (الكرنفال) كما حاول ضبط بعض المكونات النوعية التي انحدرت من نصوص نثرية قديمة (إغريقية ورومانية).

وهو يرى أن الأسلوب الروائي، غالباً ما يقلص إلى مفهوم «الأسلوب الملحمي» وتطبق عليه المقولات المطابقة للأسلوبية التقليدية مع الاقتصار على تمييز عناصر التشخيص الملحمي... كما أن هناك من يعزل عناصر درامية، بمعنى الكلمة في الرواية مختزلاً العنصر السردي إلى مجرد إشارة مشهدية توضح حوارات الشخوص[22]، إلا أن «باختين» يرى أن الرواية تمثل تخصيصاً نوعياً محدداً، لا يكف عن استشراف جميع الطاقات الأسلوبية المخصصة لباقي الأجناس، الدرامية والملحمية، وغيرها من الأجناس الأدبية والخارج أدبية، كالحوار السقراطي، والهجائية المينيبية، والمحاكاة الساخرة. وهو يولي عناية باللغة

بقطاع الأدب المضحك بجد، الذي تمثل أصنافه موقفاً جديداً من الواقع الماثل، لقد قدمت مشكلات العصر مصورة ما هو جاد مع ما هو مضحك في وقت واحد[23]، كما يرى أن كل هذه الأنواع الأدبية التي يمكن تصنيفها في مقولة «الهجاء الرصين» تبدو عناصر حقيقية سبقت الرواية، وهي أنواع أدبية ذات نسق روائي محض يحتوي جنينياً وبدرجة متطورة، أحياناً، على العناصر الرئيسة، للمتغيرات اللاحقة والمهمة التي تميزت بها الرواية الأوروبية، ونجد فيها الروح الحقيقية للرواية كنوع قيد التكوين[24]، كما يرى أن هذه الأصناف ترتبط جميعها على الرغم من تنوعها في الظاهر بواسطة داخلية عميقة مع الفولكلور الكرنفالي، فالكرنفال، ليس ظاهرة أدبية، إنه شكل تمثيلي توفيقي SYNTHETIC ذو طبيعة شعائرية[25]، وهو لا يشاهده الناس، بل يعيشونه، إنه هذا الاتصال الحر البعيد عن الكلفة الذي يقوم بين الناس[26].

فالرواية، إذاً، هي النوع الوحيد الذي لايزال قيد التكوين والوحيد الذي ولد وترعرع في العصر الجديد للتاريخ العالمي، وبالتالي، فهو الوحيد الذي يتفاعل، بعمق، مع هذا العصر الذي تلقى، عن طريق الوراثة، الأنواع الأدبية الكبرى في شكلها المتكامل، مع العلم أن هذه الأنواع لن تفعل سوى التكيف، إلى حد ما مع ظروف الوجود الجديد»[27] فكل أشكال التعبير الأدبي يمكنها أن تتخذ مكاناً في الرواية، وتستطيع أن تضمها جميعاً. وإذا ولدت أشكال جديدة، فقد يكون من المدهش ألا تحملها، في الوقت المناسب، في قلبها[28].

إن هذه الطبيعة التكوينية المتنوعة والمتعددة للرواية لا تفقدها أصالتها كجنس أدبي بقدر ما تحقق هذه الأصالة وتؤسس طبيعتها النوعية، باعتبارها جنساً أدبياً متعدد الأصول.

الهوامش

1) ج جنيت، مدخل لجامع النص. ت. عبدالرحمن أيوب، توبقال، ط 2. 1986.

2) نفسه، ص 23.

3) نفسه، ص 24.

4) نفسه، ص 25.

5) م. باختين، الخطاب الروائي، ت وت محمد برادة. دار المان، الرباط، ط 2، 1987، ص 4.

6) نفسه، ص 4.

7) نفسه، ص 4-5.

8) س داوسن الدراما والدرامية. ت جعفر صادق الخليلي. م وت عناد غزوان إسماعيل. منشورات عويدات. بيروت باريس، ط 1، ص 108.

9) نفسه، ص 111.

10) نفسه، ص 112.

11) الدراما والدرامية، ص 113.

12) ميخايل باختين، الخطاب الروائي، ت وت محمد برادة. دار الأمان، الرباط. ط 2، 1987، ص 79.

13) ج لوكاتش. نظرية الرواية. ت الحسين سحبان. منشورات التل. الرباط. المغرب. ط 1، 1988، ص 52.

14) نظرية الرواية، ص 52.

15) نفسه.

16) نفسه، ص 54.

17) نفسه، ص 56.

18) نفسه.

19) نفسه، ص 116.

20) نفسه، ص115.

21) نفسه، ص116.

22) الخطاب الروائي، ص 35.

23) م. باختين. شعرية دوستويفسكي. ت جميل نصيف جميل التركيتي، م حياة شرارة. دار توبقال البيضاء. الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1، 1986، ص 156، 157.

24) الملحمة والرواية. ص 43.

25) شعرية دوستويفسكي، ص 178.

26) نفسه، ص 179.

27) تشريح النقد، ص 408.

28) موريس نادو، مستقبل الرواية. ت محمد بيدي. العلم الثقافي. س 17، ع 842، ص 4.

* * *

لا جدال في أن الدراسات التي ساهمت في نظرية الأجناس الأدبية بصفتها مقولات أدبية تصنيفاً وتحليلاً لا حصر لها، كما أنه يتعذر عند الدارسين العرب والغربيين الذين بذلوا قصارى جهدهم في رصد تغير وتحول وتطور هذه الأجناس عبر التاريخ، وتحديد ماهيتها، وحل إشكالية ظهورها في الوجود واختفائها، حياتها

أشكالاً ثلاثة: فإما أن يكون سردياً بصفة خالصة (*Haplé diégésis*)، وإما أن يكون محاكياً (*dia miméséos*)، أي كما هو الشأن في المسرح، عن طريق الحوارات بين الشخصيات، وإما «مختلطاً»، بمعنى أن يكون متخللاً فيصير تارة محكياً وتارة حواراً كما عند هومير (*Homére*)(1). ويستنتج من هذا القول أن الشعر في جوهره تمثيلي كالنثر إذ يستعمل كلاهما للمحاكاة. وتقوم المحاكاة على القص أو على تمثيل شخصيات تنجز أفعالاً لفظية وغير لفظية. والأشكال الضائعة هي المحاكيات الساخرة (*Les parodies*) بينما الشكل المغيب هو الشكل المختلط. ويرجع سبب تغييب الشكل المختلط إلى انتشار الملاحم والمسرحيات و«المحاورات» في الأدب اليوناني. وقد أبعدت الهزليات والصيغ السردية على اعتبار أنها دون المآسي التي تبوأت المكانة الأعلى. وكما توجد أجناس أدبية عالية وأخرى دانية توجد صيغ أدبية خالصة وصيغ أدبية مختلطة؛ والمختلطة منها ما امتزج فيها السرد بالحوار، في حين أن الصيغ الأدبية الخالصة ما تشكل بأسلوب «الحوار» النقي أو بأسلوب «السرد» المحض. ومن المعلوم أن السرد المحض قد اختفى، بينما الحوار النقي لم يكتب بعد بالرغم من أننا نمارسه بالفعل في حياتنا على شكل نجوى جماعية سرية أو حوار علني. وما تبقى هو السرد المختلط أو الحوار غير الصافي. وقد فقد معيار الصفاء والاختلاط ملاءمتهما في تمييز الأساليب على نحو ما فقدها معيار الذاتية والموضوعية ولاسيما حين يؤلِّف الشكل الدرامي نوعاً أدبياً واحداً سمي بالمأساة الملهاوية أو الملهاة المأساوية. والأنماط والصيغ المتداولة في عصر أرسطو تبعاً لتصنيفه هي: المحكي النبيل، والدراما النبيلة، والدراما السوقية. ولما شعر مؤسس الشعرية بالغياب البدهي لما يقابل المحكي النبيل اقترح المحكي السوقي ليضارع به الملحمة المحاكية. وبعد أن بعث «جيرار جنيت» الشعر الغنائي الذي قد يأتي في صيغة المناجاة الغنائية أو المأساوية، وإدراجه في الخانة المخصصة له، يضع مستعملاً مفهوم التلفظ (*l'énoncé*) هذا التصنيف: التلفظ الخاص بالشاعر، والتلفظ المتخلل، والتلفظ المخصص للشخصيات(2). وفي سياق حديثه هذا يشير «جيرار جنيت» إلى تصنيف «يوليوس بترسن» (*Julius Petersen*) الذي وضع التعاريف الآتية: الملحمي سرد منجون لفعل ما، بينما الدرامي هو التمثيل المحورن لفعل معين، وأما الغنائي، فهو التمثيل المنجون لموقف محدد(3). وما يستخلص من هذا التصنيف أن المناجاة توجد في الملحمي والغنائي. ومن البديهي أن تقوم الملحمة على السرد والدراما على الحوار، وأن تختلف الملحمة التي تحكي عن المعرفة والدراما التي تشخص الإرادة والفعل عن الشعر الغنائي الذي يعبر عن الموقف والشعور. وقد تشترك الملحمة والدراما والشعر الغنائي في المناجاة

والتمثيل. وبما أن هذا التصنيف وليد العصر الحديث، فيمكن الإشارة إلى أن الرواية هي النوع الأدبي البديل لجنس الملحمة. وبما أن السرد و«الحوار» يتنازعان الرواية فقد صنفت من ضمن الأنواع المختلطة أو الوسيطة لوقوعها بين الملحمة والدراما. وإذا رجعنا إلى التصنيف الموضوعاتي للأنواع الروائية سنجد ما يلي: الرواية الأسطورية، الرواية الملحمية، رواية الفروسية، الرواية الشطارية، رواية المغامرة، الرواية التاريخية، الرواية التعليمية، الرواية التجريبية، الرواية الرسالية، الرواية البوليسية، الرواية الاجتماعية، الرواية الفلسفية... وبإمكاننا تصنيف الرواية حسب «وجهة النظر» أو «الرؤية» أو «البؤرة». فأنواع الرؤيات عند «جان بويو» (*Jean Pouillon*) ثلاثة وهي: «الرؤية مع»، «الرؤية من وراء»، «الرؤية من خارج»[4]. وأما البؤر حسب جيرار جنيت فهي ثلاث، أي «بؤرة الصفر» و«بؤرة خارجية» و«بؤرة داخلية»»[5]. وأياً ما تكن البؤرة فهي من تبئير سارد عالم بكل شيء. ولكن العلم الكلي وصف من أوصاف الله الذي لا يسمح للبشر منه إلا بما شاء. وكل ما يتأتى قوله عن السارد هو أن علمه يتحدد بالقياس إلى علم الشخصية؛ فآناً يكون علمه فوق علمها، وآناً ثانياً يكون علمه مساوياً علمها، وآنًا ثالثاً يكون علمه دون علمها[6]. والسارد عند جنيت صنفان وهما: سارد خارج القصة وسارد داخل القصة. فكيف نتخلص من مؤسسية الجنس الروائي ونخرق معياريته ونعدل النسق التبئيري للسارد سواء أكان ثنائياً أم ثلاثياً أم أكثر لتجسير الكتاب على عدم اتخاذه أسلوباً في الإبداع الروائي؟ ففي الرواية لا تمارس الشخصية أياً من هذه البؤر أو الرؤيات. والمفهوم السائد لـ «الرؤية من خارج» أي يرى السارد الكلي الحضور في الرواية العالَم من جميع الجهات كالكاميرا السينمائية أو أكثر. ويتغير هذا المفهوم من ناقد إلى آخر؛ فهو يعني عند باختين أن يبتعد السارد من الشخصية بعداً يدل عن حياده، وأن يتحاور معها، بينما يعني مفهوم «الرؤية من خارج» بالنسبة إلينا أن يختفي السارد اختفاء نهائياً بحيث لا يترك أية علامة تدل على تواجده مع الشخصيات في العمل الأدبي. وقد اصطلحنا على عمله السردي برواية الراوي، وعلى عمل الساردين الذين يسيرون على نهجه برواية الرواة. وتنقسم رواية الراوي إلى ثلاث صيغ: رواية بضمير الغائب، ورواية بضمير المخاطَب، ورواية بضمير المتكلم. ولكون اللغة اجتماعية فلا نستسيغ اعتبار الرواية بضمير المتكلم «سيرة ذاتية» أو «رواية ذاتية».

لتخليص الحوار من سرد النوع الروائي الذي سماه بـ «الرواية النجووية» (*Le roman monologique*) دعا باختين إلى نوع روائي ثان سماه بـ «الرواية الحوارية» (*Le roman dialogique*) لتقليص مجال سرد السارد وتوسيع مجال تحاور الشخصيات[7]. ولكن المفهومين يتضمن كلاهما مفارقة إذ يصدر عن

رؤية ثنائية للعالَم، أي عن الاتجاه النجووي والاتجاه الحواري. أوليست الرواية نجووية و«حوارية» أصلاً؟ وهل يمكن أن تقوم الرواية على السرد دون أن تدرج «الحوار» فيه؟ أبهذا الإدراج غدت نوعاً أدبياً مختلطاً عرف بالرواية المحَوْرَنة (*Le roman dialogué*) عند «جنيت»، فدرست الناقدة الفرنسية جيليان لان – ميرسيي (*gillian lane - mercier*) من بين مكوناته المكون الحواري الروائي (*La comosante dialogale romanesque*)[8] أم لا؟ أولا يعد مفارقة أن يكون النوع الأدبي رواية و«حوارية» في ذات الآن؟ للإجابة عن هذه الأسئلة نفرق بين مفهوم السرد ومفهوم الحوار. فالسرد يعني متابعة فعل ما لفظياً كان أو غير لفظي من قِبَل متكلم واحد، بينما كان الحوار يعني أصلاً الجواب. والجواب يفرضه السؤال. ومادام الحوار يعني اليوم ما يتم بالسؤال والجواب بين شخصين أو أكثر فمن المحال أن يجد دلالته ما لم يستثر الجواب سؤال ما. والحوار طريقة أو أسلوب أو منهج نسعى إلى أن نلتزمه في تواصلنا مع غيرنا. وعليه، لا يتحقق الحوار في حياتنا إلا بصفة شفوية. وأما في الكتابة الفلسفية والتاريخية والاجتماعية والأدبية، فيستعمل بمعنى مجازي. وبالرغم من إمكانية نقل الحوار شفوياً فإن الحوار الشفوي الناقل حوار بالفعل. والمحاكاة هي المعيار الإجرائي لتحديد نوعية الحوار الذي تتكون منه أنواع أدبية ما. ولا مراء في أن ما ينتج عن الكتابة مناجاة لا حوار؛ وتبدو المناجاة «حواراً» بالقوة ينجون الحوار بالفعل. وقارئ تصنيف رشيد يحياوي يلاحظ أنه قسم الأنواع الأدبية إلى سردية ومحايدة ومدمجة وحوارية انطلاقاً من الجنسين الشاملين وهما: الشعر والنثر، ثم قسم كل قسم جديد منها إلى شعرية ونثرية، ولاحظ أن الأنواع المدمجة لا تخضع لهذا التقسيم فترك خانة قسميها فارغة؛ وقد استخلص من تلك التقسيمات المفاهيم الآتية: السردي الشعري، السردي النثري، الحواري الشعري، الشعري المحايد، الشعري السردي الحواري، السردي النثري الحواري والحواري النثري، وقد أطلق المفهوم الأخير على «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم»[9]. كذنا نقترح مصطلح الحوارية (*La dialogie*)[10] الذي تم توسيعه بعد اقتباسه من باختين لهذه «المسرحية الذهنية» التي لم تكتب لتعرض على لوح المسرح بقدر ما كتبت لتقرأ لولا ذكر السارد أسماء الشخصيات على الهامش، وذلك كأفلاطون الذي حاكى البعض من حوارات سقراط الفعلية وأبدع ما يشبهها كتابة؛ ولكن لا ينطبق مصطلح الحوارية على ما أبدع مثلما ينطبق عليه مفهوم «الرويات الحوارية»؛ ذلك أن الراوي يذكر أسماء المتحاورين وينقل حوارات الشخصيات وأقوال راوٍ آخر من الدرجة الأولى أو الثانية بأسلوب الحكاية. ولنبرز الخانة التي يمكن أن تدرج فيها الحوارية التي يأتي حجمها في حجم الرواية نضع الخطاطة التالية:

رواية الراوي	رواية الرواة	الرواية الحوارية	الرواية المسرحية	الحوارية

بالرغم من التطور الذي حققته الأنواع الروائية فماتزال الحوارية التي تباين الرواية المسرحية في خطواتها الأولى[11]؛ وإذا تأتى لها أن تكون طويلة وزمن قراءتها مديداً فإن ذلك يتعذر على المسرحية لقصر حجمها وزمن مشاهدتها. وقبل أن يجعل يوليوس بترسن من المناجاة سمة مشتركة بين الملحمة والشعر[12] اعتبر باختين الرواية مناجاة. ولذا تهافت الروائيون على تعديد الرواة. غير أن رواية الرواة الذين لا يتحاورون لتقليدهم السارد في السرد ليست حوارية. فـ «الرواية الحوارية» ما نقل تحاور عدة شخصيات؛ وبالرغم من هذا التحديد، فإننا نعتبرها رواية لأن «تحاور» شخصياتها يتم تحت رعاية سرد السارد. وما السارد في الجوهر إلا لغة السرد المستقاة من مجتمع الرواية والخطابة والشعر والقصة والحكاية. وعلى هذا، فإننا نعني بـ **الحوارية** النوع الأدبي المؤسس على «الحوار». وقد تراجع رواد الحوارية عن مواصلة تجريبهم لأن مجتمع السرد صدهم عن ذلك فعادوا إلى كتابة الرواية. وكذا يكون مصير التجريب لإبداع أنواع أدبية جديدة سواء أكانت روائية أم حوارية. وعن هذا المصير يقول «عبدالله إبراهيم»: «إن رفض الظواهر الأدبية الجديدة والعزوف عنها أمر شائع في الآداب بشكل عام، فمهارات التذوق التي تصاحب الأشكال الأدبية التقليدية تجد نفسها عاجزة عن تقبل الأشكال الجديدة، فتقوم برفضها، ويمر وقت طويل جداً قبل أن تتأسس ذائقة جديدة تتقبل الظواهر الأدبية المستحدثة، وهو أمر واجهته الرواية العربية من قبل»[13]. فما الجديد؟ إن الجديد ما ليس قديماً ولا تقليدياً ولا محافظاً، بل ما يُحدث تغييراً مفاجئاً وتحويلاً مباغتاً وقلباً مدهشاً. وهذا هو ما أحدثته الحوارية إذ أضحى حوارها يُدرج السرد في سياقه بعدما كان سرد الرواية يدمج الحوار في نسقه، وذلك إلى أن أبعدت السارد بمنظوره السردي وسرده وخطابه الناقل وأحلت محله الشخصيات بتحاورها ومناجياتها ووجهات نظرها. فمن حق الشخصيات التي حرمت زمناً طويلاً من حرية التعبير بسبب استبداد السارد بالكلمة التي يروي ويقص ويحكي بعضها لبعض ويناجيه وهو يحاوره. فحوار الحوارية أكثر محاكاة للحياة وإيهاماً بالواقع.

ماذا نقصد بالرواية المسرحية؟ الجواب فيما يلي: لقد أطلق «محمود تيمور» مصطلح القصة على مسرحيته «حواء الخالدة» سنة 1971، بينما أطلق خليل مطران مصطلح الرواية على مسرحيته «القضاء والقدر» سنة 1976. وبذا صار لفظ «مسرحية» صفة للرواية. وهكذا تكوَّن مفهوم «الرواية المسرحية» الذي استعمله «زكي نجيب محمود» في ترجمته[14] كتاب هـ.ب. تشارلتن. ونوظف هذا المفهوم

بمعنى مغاير لتحديد النوع الروائي الذي نقصده لأن النص الروائي والنص المسرحي يتواجدان فيه بطرائق ثلاث:

1 – أن يبتدئ السارد بالسرد في الجزء الأول من روايته ثم يُردفه بالنص المسرحي في جزئها الثاني كما هو باد في رواية «بنك القلق»(15) لتوفيق الحكيم.

2 – أن يتناوب النص الروائي والنص المسرحي الظهور على صفحات العمل الروائي مثلما يتجلى في رواية «بدر زمانه»(16) لمبارك ربيع.

3 – أن يمتزج النص الروائي و/أو النص المسرحي فيشكلان نوعاً أدبياً واحداً يتم تصنيفه وفقاً للمقاطع السردية التي تؤطره(17).

لا ثقة في أسماء الأجناس أو الأنواع الأدبية لأن بعضها ينطبق على مسمياته انطباقاً تاماً خلافاً لبعضها الآخر. فقد سمى ميلان كونيديرا، مثلاً، أحد أعماله بـ «المحاورة»(18). وهذا العمل الأدبي نوع من الأنواع الروائية لأن سرد السارد يغطي اثنتي عشرة فقرة أو سبعاً وثلاثين صفحة ثم يبتدئ ما أسماه الكاتب بـ «المحاورة». ولكن متصفح العمل الأدبي يكتشف أن أسلوب الكتابة الممارس فيه يدعو إلى تصنيفه ضمن ما أطلق عليه مفهوم الرواية المسرحية. فالمسرحية الحقيقية جنس أدبي يتأسس على الحوار الخالص، أوعلى الحوار المدرج لا المدرَج، أي على حوار لا يتقدمه أو يواكِبه أو يتخلله أو يليه سرد السارد أو ملفوظه أو خطابه ولو لذكر أسماء الشخصيات قبل ملفوظاتها سواء في النص أو في التمثيل. ففي هذا الأخير يجد الحوار حقيقته. وكيف يبدع المحاورة من أفنى عمره في كتابة الرواية؟ ولِمَ لا نولي أي اهتمام للثابت في أشكال وأنماط وأساليب حياتنا وأعمالنا الأدبية وغير الأدبية كي نحدث التغيير فيه؟ فالأشياء التي نبدعها تعكس تخلفنا و/أو تقدمنا، قيدنا و/أو حريتنا. وأنى لنا أن نتحرر ونحن نقيد الشخصيات التي تمثلنا في النوع الروائي؟ فلن تتمتع هذه الشخصيات الممثلة بحرية التعبير والمساواة فيها إلا في الحوارية.

الهوامش

1) Gérard Genette "Introduction a l'architexte" Seuil, 1979. p: 14.

2) Ouvrage cité, p: 39.

3) Gérard Genette "Nouveau discours du récit" aux Editions du Seuil. 1983, p: 48-50.

4) Jean Pouillon "tems et oman" tel Gallimard. 1993. p: 65-88.

5) Ouvrage cité, p: 56.

6) Tzvetan todorov "les catégories du récit litteraire" in communcations 8, Seuil, 1981. p: 147-148.

7) Mikhail Bakhtine "La poétique de Dostoievski" traduit du russe par Isabelle Kolitcheff - présentation de Julia Kristeva, Aux Editions du Seuil, 1970.

8) gillian lane - mercier "la parole romanesque" Les Presses de l'Université d' Ottawa - Ottawa, 1989 - Editions Klincksieck, Paris, 1989.

9) رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 1991، ص: 85.

10) Ouvrage cité, p: 103.

11) انظـر «أوراق سـيـرة إدريس ذاتيـة لعبدالله العـروي، المركـز الثقـافي العربي، ط: 2، الدار البيضـاء – المـغـرب، 1996 و«شـجـر الخـلاطـة» للميلودي شـغـموم» مطبعة فضـالة، المحمدية – المغرب، 1995.

12) Kate Hamburger "Logique des genres littéraires" Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot - Préface de Gérard Genette, Aux Editions du Seuil, 1986, p: 170.

13) مجلة «علامات في النقد» النادي الأدبي الثقافي بجدة، دجنبر 2002، المجلد الثاني عشر، الجزء 46، ص: 73.

14) هـ. ب تشارلتن «فن دراسة الأدب» (The art of literary study) وهو العنوان الأصلي، ترجمة د. زكي نجيب محمود بعنوان «فنون الأدب» مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959.

15) توفيق الحكيم «بنك القلق» (سلسلة «اقرأ») دار المعارف بمصر، كورنيش النيل، القاهرة، 1971.

16) مبارك ربيع «بدر زمانه» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

17) Jean - Marie Schaeffer "Qu'est - ce un genre littéraire?" Aux Editions du Seuil, 1989, p: 160.

18) ميلان كونديرا «المحاورة» ترجمة معن عاقل [و] منار عـاقـل، الأوائل للـنـشـر والـتـوزيـع والخـدمـات المطبعية، سوريا – دمشق، 2000.

* * *

الرواية الجديدة – ملامحها الفنية العامة

بلحيا الطاهر

- «.. الرواية الجديدة تقوم على طمس الشخصية.. لتخلق عالماً قاسياً، جامداً.. عالماً يكتفي الإنسان بالنظر إليه... والأشياء فيه ليست ملكاً للشخصيات، بل هي ملك للأشياء..»

بنغو

- «.. رواياتنا لا تستهدف خلق شخصيات... ولا سرد حكايات...»

آلان روب غرييه

- «.. يتصف الإنسان الجديد بالفراغ والعراء من كل شيء، فَقَد الإيديولوجيا والهوية الدين اللغة، وكل ما يمت بصلة إلى الذات، أصبح عارٍ.. وشبيه بالبصل كونه لا يتوفر على لب.....»

بروتون BROTON

لعل القاعدة العامة التي تتأسس عليها بنية الرواية الجديدة[1] من الناحيتين الفنية الجمالية: والفكرية «الموضوعاتية» كونها متعددة، إذ أصبح يشاع بأنه يوجد نصوص روائية جديدة بقدر ما يوجد روائيون جدد. فلكل أديب منهم نظرته الإبداعية الخاصة للفن الروائي، وتعامله المتميز مع عناصرها الجمالية، من تلك التي يراها قواماً لعمليته الإبداعية.

خاصة وأن الفكرة السائدة في مذهبهم مفادها – لم تعد الكتابة الروائية من أجل أن يقول الكاتب شيئاً، ولكن من أجل ألا يقول شيئاً يذكر..! لماذا تقول كلاماً..؟ وبذلك هي تبشير صريح بفلسفة تقوم على الرفض الكلي للوجود، بأشكاله المختلفة، فهي إذاً:

- «.. بحث عن واقع في سبيله إلى الحدوث والتحقق». لا تحاول أن تقول شيئاً عن الماضي..!

وعليه فقد أصبحت مشكلة الأدب البارزة في عقيدتهم الإبداعية، مسألة «اللاشيء» ربما التزاماً بفكرة العدمية، كما يقترحها المذهب الوجودي السارتري، الذي يرفضونه هو الآخر، أو بشيء من المزج بين السريالية التي كانت تبشر برفضها للواقع على صعيد الفن التشكيلي بعد الحرب الكونية الأولى، وبعض مرتكزات «سارتر» الوجودية. ثم إن الملامح العامة لهذه الكتابات الجديدة، تتجلى بشكل واضح في رسوها على مجموعة من المفاهيم الفنية الرافضة للقيم الكلاسيكية فنياً وجمالياً، من تلك التي تكاد أن تصير مشتركة بين أهم أعلامها وهم بالتالي لم يعملوا إلا على استبدال قيد بقيد على حد تعبير النقاد العرب القدماء.

ومادامت الرواية الجديدة تقوم على الرفض، وتتبرأ من الواقع ومن الرواية الكلاسيكية بمختلف اتجاهاتها، إضافة إلى كونها لا تولي اهتماماً بالقيم الأخلاقية، ولا بالعادات ولا بالماضي، بل نجدها ترفض الإيديولوجيا وتلغيها تماماً، بل تمجُّها وتمقتها، وبالتالي لا تحاول بث رسائل سياسية أو تعطي تفسيرات نفسية، ولا تحاول حتى أن تقول كلاماً عن الواقع، وذلك لرفضها الكلي لما يقع في هذا الواقع الإنساني[2] ولا تتحدث عن شخصية إنسانية، لأنها باختصار تلغي دورها من الحياة!.. إنها الرافضة لما سواها.

ومن هناك فإن المبدأ الأساسي في تعاملها الفني هذا يقوم على فكرة رفضها الواضح لتقنية القص «الحكي» واستبداله بتقنية الوصف، ولكن أي وصف.. يقول آلان «روب غرييه» في ذلك: «رواياتنا لا تستهدف خلق شخصيات، ولا سرد حكايات»[3] إنها ضربة قاصمة للرواية الكلاسيكية، إذا ما تبقى من عناصرها الجمالية، إذا ما حذفنا ركيزتيها الأساسيتين: «الحكاية والشخصية» ذلك لأن ما كانت الرواية الكلاسيكية تعتبره عموداً فقرياً في بنيتها الفنية، رفضته وأقامت مقامه بُنى مستحدثة، استقدمتها من الفنون الأخرى.

وإذا كان الدارسون والنقاد، يتفقون على أن عنصر **الحكي** مثلاً هو الركيزة التي تتأسس عليها الرواية الكلاسيكية، على حد تعبير **فورستر**، فإن كُتاب الرواية الجديدة يكادون يجمعون على سخريتهم من هذا الصرح الشامخ، شأنه في ذلك شأن الشخصية والحدث الزمكاني، والالتزام بالموضوعي،

وغيرها من التقنيات العتيقة على حد تعبيرهم. تلك المبادئ المؤسسة لصرح الرواية التقليدية التي تقوم عليها **الحبكة الفنية**، وتتأسس حولها نسوج للغة وجماليات القص، نجدها كذلك مرفوضة بجميع مكوناتها الجمالية من طرفهم، بل إن بعضهم يراها معوقات، تقوم في وجه التشكل الفني الروائي الجديد، فقد وجب دحضها، وهدم معالمها واعتبارها من مخلفات الماضي الذي لا يمكنه أن يوقف زحف الإبداعات الجديدة، والعودة بحاضر الفرد إلى سفاسف الحكايا، ومعالم الشخصيات.

أما بخصوص أنواعها، فالمتعارف عندهم أنها تنقسم إلى عدد الروائيين الجدد أنفسهم، لكن الغالب في عرفهم نوعان مهمان، قد ينضوي داخلهما غالبية الكتاب في الخطوط العامة للمدرستين:

- «**المدرسة الباطنية**» وهي نزعة نفسية تعتمد اللاشعور وتتخذ من المونولوج الداخلي قاسماً مشتركاً تدير عليه إبداعاتها، بحيث نجدها تنطلق من اللاشعور، باعتباره المنطقة الكاشفة عن طوايا النفس البشرية وخبايا الأسرار المخبأة لما قد يكون مهماً، وفي الإطار نفسه تقول نتالي ساروت في كتابها عصر الشك، وهي زعيمة مدرسة المونولوج حيث ترى بأن الشخصية في الرواية الكلاسيكية: قد «فقدت شيئاً فشيئاً كل شيء.. فقدت أملاكها.. ثيابها وجهها.. جسدها.. وحتى اسمها»(4) وتقصد بذلك عملية تفكيك الرواية الكلاسيكية، واعتماد المونولوج الداخلي اللاشعوري «**الفرويدي**» النابع - في رأيهم - من منطقة الأسرار الدفينة بديلاً حقيقياً لما كانت النصوص تنتحله عن طبائع الناس وسلوكاتهم، فهناك الحقيقة الداخلية تنام، منتظرة من يحفزها، ويجعلها مصدراً للإلهام والإبداع في جميع الحالات النفسية المتغيرة، وثانيهما:

- «**المدرسة الشيئية**» وتسمى كذلك مدرسة النظرة، تجعل من «**الشيء**» بديلاً للإنسان فهو الموضوع عوضاً عن الأنسنة، باعتباره المحور الأهم في الكينونة البشرية، ولعل «آلان روب غرييه »زعيم المدرسة، الذي يجعل من «فلوبير» مَعْلَمه، لأن إبداعاته قريبة من تصورات هذه المدرسة الطبيعية. كما أن كلود سيمون، وميشيل بيتور من روادها.

ومهما قيل عن الأنواع الأدبية، شيئية كانت أو باطنية، فإن التقسيم النوعي، يكون مجحفاً في حق نزعة أدبية هدفها الأسمى الوقوف ضد التقسيم كيفما كان نوعه، واعتبار الإبداع حر.

ولكي يتسنى لنا تتبع مراحل تطور مقومات الرواية الجديدة، حري بنا إضاءة البنود الأساسية التي تشكل التقويم الجديد للمفاهيم المؤسسة للنزعة الجديدة، بمدارسها إن جاز هذا التعبير، ذلك عبر مرتكزاتها

الفلسفية والفكرية المتأتية من سياقات الكتابات الجديدة، عند روادها.

إن أغلب نقاد وكتاب هذه النزعة الجديدة، لا يعتبرونها مدرسة فلسفية أو فكرية، ربما لأنها تنوع الأخذ، ولا تستقر عند رأي بعينه، بل إن معالمه متداخلة نوجزها في أربع قضايا جوهرية:

1 - **محاولة طرد الإنسان من عالمه الواقعي،** وذلك بتجريده من ماضيه، وحاضره، ومن قيمه المختلفة التي تميز هذا عن ذاك، بل إنها تحاول سلبه جميع ما يملك من معارف وقيم، ليصير مجرد رقم من أرقام الحضارة الإنسانية التي تميزها الاكتشافات الصارخة في عالم الحداثة والترقيم. ثم بتميز الواقع في نظرهم كونه مجرد نظر إلى المجهول، ومادام المجهول محجوباً عن الواقع، بعيداً عنه يستلزم منا استعمال أشكال غير معروفة من قبل، وذلك لولوج معالمه المجهولة أصلاً.

2 - **سعيها إلى إبداع الشكلية الصارخة،** وذلك من خلال ابتعادها عن الواقع، وغلوها فيما أطلقت عليه بالموضوعية المطلقة. وفي هذا المجال لابد من تسجيل ملاحظة عن الأدب المكتوب لحد الآن كونه خال من المتعة الفنية والجمالية، بل إن الكثير من النصوص تمتاز ببرودة اللغة، وسطحية المعاني وفراغ المحتوى، ذلك لأن الشخصية على حد تعبير نتالي ساروت في كتابها عصر الشك:

- «قد فقدت شيئاً فشيئاً كل شيء...»(5) فماذا بقي لها من إبداع ومن متعة وجمال..؟؟ ويقول **آلان روب غرييه**: «.. لقد طرأ على الحكاية تحولات، تماثل التحول الذي طرأ على الشخصية.. تصدعت وتهافتت وانتهت إلى التلاشي كلية، كذلك شأن الحكاية انتهت إلى التلاشي والانعدام».

- فماذا بقي؟ من ملامح الرواية التقليدية؟

3 - كون الرواية الجديدة كتابة متميزة بمعنى أنها «**لخاصة الخاصة**» على حد تعبير المتصوفة، فهي لا تكتب إلا للمثقفين المتميزين، ولا يفهمها إلا القراء الكبار، لصعوبتها وغموضها، وارتباط أغلبها بالنظريات الفلسفية والحداثية. فهي أقرب إلى التجريد والتأمل الفكري منه إلى الإبداع الفني. وقد تصير الرواية نصاً فلسفياً تأملياً خال من الشعرية الإبداع على حد تعبير كريستيفا.

4 - إعطاء أهمية قصوى للأشياء، اعتباراً من أن لها كثافتها وثقلها ووجودها المستقل، وليست لها علاقة بالوجود الإنساني المستقل عنها وهي البعيدة عنه. وعليه فإن الأشياء لا تعلن عن الإنسان والعالم موجود قبل وجود الإنسان، وبالتالي فإن الأشياء لا علاقة لها بالإنسان. ومن أجل

ذلك فإن الأشياء تأخذ مكان الصدارة، ولذلك نجد الروائي الجديد يصف الأشياء بدقة متناهية وكأنها شخصيات تلعب دور الإنسان، وفي الآن نفسه لا يصف من الإنسان إلا هذيانه وذكرياته المتقطعة.

5 – المغالاة في الاعتماد على **كوامن اللاشعور عند الفرد**، باعتباره مستودع أسراره، ومحطة جامعة لذكرياته، وفي كونه منطلقاً مفيداً **للمونولوج الداخلي** لكشف الأسرار الفردية كيفما كانت، لأنها نابعة من طوايا النفس وخبايا اللاشعور دون أن تقف عند حد، الأمر الذي يخلطها بالهذيان في بعض الحالات، كما أن الروائي يتقمص صورة الطبيب النفساني المعالج بواسطة الإبداع الروائي.

الرواية العربية من التراثية . . إلى ما بعد الحداثة:

ولكي تكتمل لدينا صورة الملامح العامة للرواية الجديدة، نتوقف عند تمظهرها في الرواية العربية إن وُجدت وذلك من خلال إطلالة خاصة، تجعلنا نستوعب المرتكزات الفنية التي قامت عليها، أو الصورة التي كان يجب أن تتجلى عليها، مركزين على مسألة الإفادة من الغرب، ذلك لأن من عواقب انتشار الحضارة الإليكترونية هو إفراز مسألة التماثل الذي يهدد الثقافات المحلية، ويقضي على خصوصيات الأفراد والجماعات، الشيء الذي يعطي سيطرة صناعة الإعلام والترفيه والإعلان ومهما كانت طبيعتنا مقاومة لهذا التماثل الحضاري فإن تقاليدنا وعاداتنا وتاريخنا قد ترك تأثيره على خصوصياتنا – حتى وإن كنا لا نعي ذلك – وعندما نستشعر هذا التماثل فإننا نعود إلى ذواتنا، لنبحث عن خصوصياتنا وانتماءاتنا العرقية والقبلية في عصر الشاشات الإليكترونية، والعولمة.

إن تأثير هذه التطورات المتلاحقة في أقطارنا قد سار في اتجاهين متناقضين: أحدهما منح وسائل الإعلام المحلية هامشاً من الحرية، تتطلبه آليات التطور المتلاحقة في وسائلنا الخاصة وثانيهما يعمق التبعية للغرب الشيء الذي يجعلنا أكثر قرباً من قيم ورؤى الدول المسيطرة.

إن الجنة الموعودة التي بشرت بها التكنولوجيا الرقمية، من تلك التي كنا وسنبقى نحلم بها في كل حين، سنمر من خلالها إلى العالم الجديد، فهي سفينة، سيسقط منها كل من تشبث بالماضي.. كل من تعلق بالموروث سيسقط إلى البد في غياهب التخلف والانحدار الحضاري.

ليس لنا من خيار إلى أن نتحدث مع الحضارة القادمة بلغتها، وليس أمامنا من سبيل لتحقيق أي نهضة منشودة سوى التفاعل مع هذا العالم الجديد، لأن حركة التاريخ لا تتقهقر.. سائرة إلى الأمام لا تعترف بالكسالى والمقصرين المتخاذلين المتقوقعين على ذواتهم،

الذين لا يركبون قطار الأمان الذي ينفذون به إلى حضارة العصر.. ليتمكنوا بذلك من كتابة الرواية الجديدة، نعتقد أن الذي يحاول إيقاف عجلة التاريخ واهم وأحمق.. وأن من يدعو إلى الاستسلام لما يأتينا من الغرب مجنون ومستلب، يجب علينا مقاومته ضمن مقوماتنا الشاملة لكل من يحاول زعزعة هويتنا الحضارية.

- مصطلح «رواية» في سرديات تراثنا العربي:

هي مصطلح أدبي مستحدث لا علاقة له بالمسميات التي وجدناها في قواميس العربية القديمة وقد أخذنا منها... الجوهري نموذجاً في الصحاح حيث يقول: «الرواية: التفكير في الأمر.. ورويت على أهلي ولأهلي إذا أتيتهم بالماء، يقال من أين ريتكم؟ أي من أين تروون الماء.. ورويت الحديث والشعر رواية، فأنا «راو» في الماء والحديث والشعر وتقول أنشد القصيدة، يا هذا..!! ولا تقل اروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها، فالتروي في الأمر، والإرواء بسقيا الماء ونقل الأخبار والأحاديث»(6).. ومن المعاني التي دار حولها مصطلح: الرواية كون «المدلول الحسي مشتق من الري نقل الماء من موضع إلى موضع لري الأرض أو إشباع الظمأ.. ثم أصبح يدل على نقل الخبر أو الحديث والتاريخ والأدب»(7).

ولعل كلمة رومان - ROMAN - ذاتها دالة في الأصل على بعض ظروف نشأة الرواية فـ: ROMAN الرواية في اللغة الفرنسية تدل على البدء على الأدب الشعبي المكتوب باللغة العامية، الرومانية ROMANE لغة العامة، إذا كانت اللاتينية لغة الثقافة العليا. ومن هنا تولدت كلمة ROMAN. وفي هذا شاهد على أن صعود الطبقة العامة فرض اللغة العامية في المجتمع وجعل الروائيين الغربيين يهتمون بأبناء تلك الطبقات في قضاياهم ولغتهم بل ويتجرآن على استخدام الرومانية في الأدب»(8) أما في اللغة الإنجليزية فقد استعملت: ROMANCE وNOVEL والأسبانية NOVA والإيطالية NOVELA والبروفانسية NOVELA.

ولأن المقام لا يتسع هنا للإسهاب، ذلك لأن مصطلح رواية بالرغم من تداوله وصحية مدلوله التي ليست في حاجة إلى نقاش، فإن من ضمن ما تدل عليه لفظة «قصة» كما جاءت في القرآن الكريم إذ نجد سورة قرآنية تحمل اسم «القصص» وهي الثامنة والعشرون. ثم هذه الإشارات الواردة في القرآن -: الجدول 01. لها أكثر من دلالة، إذ ما كان الله: أن يذكرها لولا أن قيمتها كانت ذات حظوة عند العرب من أقدم الأزمنة، ومكانتها رفيعة مبجلة... ما في ذلك شك.

المصطلح - الصيغة	رقم الآية	اسم السورة	رقم السورة
قَصّ	25	القصص	28
قَصصنَا	118	النحل	16
نقُصُص	05	يوسف	12
نقُص	101	الأعراف	07
نَقصُه	100	هود	11
يَقُصُ	76	النمل	27
يَقُصُون	130	الأنعام	06
اقْصُص	176	الأعراف	07
القَصَص	176	الأعراف	07

جدول لبيان استعمال لفظة قصة

ثم *إن الأمم التي ذكرها القرآن مقترنة* **بالقصة الفنية**، *ولعله* سبحانه يعطينا حكمة في ذلك كأن يجعل وصلهم بحاضر الأمم الجديدة قصصياً فنياً، ومن ثم جعل التاريخ البشري مجالاً للدراسة والبحث، فيما يتعلق بهذا الفن الأدبي المرتبط بعقول الناس وليس بقلوبهم فقط، خاصة وأنه يحدثنا عن ماضيهم.

تأسيساً على ما أسبقنا، بات مؤكداً استجلابنا لمصطلحها من الغرب، لأن الرواية في نظرنا، لا تكتب إلا في مجتمع يعي أفراده حقهم في الوجود، وحريتهم في الرفض والقبول والحياة بشكل عام، أي في مجتمع جديد، ينتقل فيه الناس من مجرد «**قطيع**» تابع، إلى ذوات حرة لها خصائصها المتميزة. ثم إن هذا المجتمع ينبغي أن يكون جديداً، يبتعد شيئاً فشيئاً عن الكتابات الزخرفية المهترأة المقامية المملة، ليجد قارئاً يميز بين الزخرفة الضيقة، وبين لغة الحياة، والحرية الإنسانية.

إن الرواية بهذا المعنى تنتمي إلى زمن الحداثة الاجتماعية، التي تبلور العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه، والأهم من ذلك كله أن الكاتب الروائي سيتحرر من ثنائية التلقين والاستظهار ومرجعية النص، ويساهم في توليد نص جديد، يحاور ما سبقه، ويبشر بوجوده،

وبمستقبله. هي جنس أدبي حديث، تبدأ بالعناصر التي توافق خصوصيتها من محاولة إيجاد «الذات الإنسانية الحرة»(9) التي تتقبل مفاهيم الحداثة، وتساهم في تكوين: [فرد] محدد الاسم والهوية نشأ في مجتمع بشري عادي ويمتلك هوية محددة، ويتقاسم مع الناس طموحاتهم البشرية العادية، وبهذا المعنى فإن الرواية هي حداثة العيش، في مجتمع جديد، يعبق بخيالات الغريزة المنطلقة من كل قيد...»(10).

ثم ولأن الفكرة السائدة في نقدنا المعاصر حول الرواية أنها «**وَهْمٌ وخَيَالٌ**» وأن السر في إقبالنا على الآثار الأدبية بدرجة أساسية، في «**تحقيقها فهماً أعمق للنفس البشرية** واقتراحها حلولاً خيالية لمشاكل واقعية قد تصدُق على الحياة وقد لا تصدُق بل لا يُضيرُها عدم صدقها في شيء»(11) وفي كونها تتأسس على ركنين ضروريين، كونها جنس أدبي يروي قصة أو حكاية وهذا ركنها الرئيس الذي لا يمكن أن تقوم بدونه وهو العامل المشترك في النصوص الروائية، «وليته لم يكن كذلك»(12) على حد تعبير فورستر.

إن الرواية العربية قد استطاعت أن تتقبل مختلف الأبنية، والأنساق الجمالية كالتي يطرحها «بروب» وقد وفقت في اختراق عالم الحداثة خلال تطويرها لأدواتها الفنية، وتطويع لغتها. وخاصة السردية منها، وأدرجت تعقيداً في حبكتها بحيث برزت لغة جديدة يعرفها بعض النقاد بالكتابة عبر النوعية أو سرد القصيدة وهو أسلوب مستحدث يقوم على لغة الشعر، والتصوف و**استجلاء الباطن الفردي** – ليس لاشعورية الرواية الجديدة – ومساءلة الداخل أو **الجوانية** المعتمدة على لغة الصوفية، ولكنها في كل ذلك ليست رواية جديدة. ولعل المخاتلات الداخلية تتقاطع مع ما يعيشه الإنسان في واقعه الحالي وتتقاطع في عالم واحد من خلال سردية، تسمو بالأحداث إلى إحدى درجات التوصيف المجيب الذي كان سائداً في سرديات العصر الوسيط.

استئناساً بهذه المسائل في تبلور الأسطوري، بالحكائي مع الرمزي، بلغة شعرية صوفية أحياناً وموغلة في التراثية بنغمة حداثية، رافضة لفكرة الحدود، بحيث تذوب مقومات الأجناس الأدبية وتنصهر داخل بوتقة واحدة، لتنتج عالماً جديداً، هو ما أسميناه هنا بالعودة الذكية إلى الميثولوجيا بما تزخر به من تراث عربي إسلامي وإنساني عموماً والإفادة منه بشكل ذكي بحيث يصير جزءاً من الواقع الذي نعيشه اليوم في زماننا.

إلا أنه يتوكأ على جماليات الماضي وسرديات العجيب، الجامع للتجليات الخرافية وأحداث العالم المصبوغ بالسريالية. لأنها تناسب أساليب السرد الحكائي الذي يزاوج بين الوهم جمالياً والتاريخ أسطورياً. وذلك ما

يمكننا أن نسميه عندنا بشيء من التحفظ رواية جديدة. بالرغم من إنتاج ما يطلق عليه «**الفني الغريب**» أو العجائبي، الذي يسهم في إظهار حقائق الواقع من مثل كلمة الأفغاني[13] التي وجهها إلى الأمة المصرية، ليذكرها بأمجادها، وفي الوقت ذاته يصدمها بواقعها الانهزامي المر، وقبولها المذلة.

أوردنا هذا النص القصير جداً في الهامش رغم أنه خاطرة فكرية سياسية، ومع ذلك فإن الرواية كان يجب أن تكون مضامينها بهذا الشكل الصادم المفكر، العابث بالمشاعر الراكدة، خاصة وأن الرواية العربية المعاصرة، تشهد خلطاً في الوعي، ومزجاً لتنوع من المفاهيم والأفكار، قد لا يكون لها جامع نتيجة فقدانها لبعض من ذاكرتها، ثم هذا التشويش الذي نلحظه، في المزج الواضح خلال الصدمات النفسية والعصبية وبعض الرؤى الصوفية من إشراقات، وتجليات، ومجاذبات، وغير ذلك من الأساليب التي يحن إليها الوهم. ومن بينها الرمز الروائي الذي هو أصلاً قناع مخاتل تغطيه شفافية، تظهر ما ينضوي داخله، أو أنه غموض يلفه أحياناً، ومع ذلك فإن الرمزية عموماً ثورة روحية على قصور الكلمة في نقل الإحساسات والأفكار، وثورة على الرأي القائل بأن:

– «الأديب لا يمكنه أن يكتب عما لا يراه أو يسمعه، وهي جسر يحتوي على الفكرة الرئيسية في العمل الفني، ووسائل لنقل الأحاسيس التي تخلفها الأحداث في نفوسنا»[14]. لعل جميع هذه المشاهدات، تؤدي إلى محاولة التمييز، العاكسة للواقع ولو كان ذلك في أحداث أسطورية خرافية ذات طابع فلكلوري بالمفهوم الشامل للفكرة. أما بعد أن تشبّع نقدنا الأدبي المعاصر «بالنظريات الغربية الحداثية»[15] المختلفة المشارب والمتنوعة الاتجاهات ذات الفكر الفلسفي الذي أوصل النص الروائي إلى عملية تنبني على الترقيمية وتجريد مليء بالترميز والضبابية المستمدان من الرؤى الجديدة للفن عموماً، بحيث أصبحت مجرد أرقام ودلالات جافة أحياناً. فسواء كانت سيميائية أو بنيوية، ولأن الرمز يستخدم أساساً لتجنب التعبير المباشر عن الفكر إذ ليس هناك معنى واحد، بل هناك دائماً أكثر من معنى لفكرة مجردة هو ما يؤكده النقاد الذين يقتربون بالنصوص من عالمي الرياضيات والعلوم الدقيقة منه إلى فن استهدافاً للمتعة الجمالية والذوق الفني الرائق على حد تعبيرهم.

فمن **البنيوية التوليدية** عند جاكوبسون و«**التحليلة/ التفكيكية**» عند جاك دريدا ومدرسته بما تحمله من انقسامات على نفسها، وكلتاهما تنشدان شيئاً من المتعة الخاصة التي تولدها العمليات التناسقية الموغلة في الدقة والجمال والمتأتيتان من إيقاعات البنية الفلسفية

العميقة، التي يعصرها المنهج، ويجتذب شاعريتها الداخلية مشكلاً بأرقامها دلالات غاية في التشويق، إضافة إلى أن البحث الذي قام به فلادمير بروب «VLADMIR PROPP» يعتبر ثورة على المفاهيم السائدة في فترته من حيث التعامل مع النص الأدبي عموماً والروائي خصوصاً، إذ سواء ما تعلق بالقصة أو الرواية أو الحكاية هي في منهجه «**بنى هيكل**» أو بنية مركبة كما يسمُها.

إن «**الهيكلية الوصفية**»[16] يمكن تفكيكها، واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين، ثم إن جينيت[17] GÉRARD GÉNETTE يذهب في تفكيك النص الروائي إلى الأبعاد الثلاثة التي اقترحها وينسب ما يتعلق بها إلى تنظيراته المفيدة في هذا المجال. وقد تجلت هذه الأفكار في مؤلفاته المهمة مثل: كتابة: «امثلة» FIGURES III أي [الحكاية، والسرد، والخطاب القصصي] أو النص المتن حيث يقول في هذا الصدد:

- «**لقد نظر النقاد طويلاً في الماضي إلى الأدب كرسالة مضمون دون لغة أو كود** «CODE»[18] إلى درجة أنه أصبح مشروعاً وضرورياً اليوم، أن ننظر إليه ولو للحظة **كلغة** دون رسالة أي دون مضمون، دون أن يعني ذلك أنه ينكر أهمية المضمون»[19]. بهذا المنظور الذي قد يبدو غريباً من الوهلة الأولى عن عالم الروحانيات وفلسفة الفن والجمال بالمفهوم العريق للفكرة، إلا أنه سرعان ما تتأتى مصطلحاته ويتم استيعابه بسلاسة لما ينضوي عليه المنهج من عمق ومقاربة لمواطن الجمال داخل سياقات اللغة. ثم يمكننا التأكيد على رسالة الفن والأدب التي تتمثل في أن العمل الأصيل يبقى طاقة هائلة من الإشعاعات، ويستمر بمقدار حظه من العظمة والجلال، بل هو «ظاهرة حيوية نتقرى أسبابها ونعرف نتائجها، عندما نتأكد بأنها كينونة فكرية عاطفية شرطها الأساسي ومسوغ وجودها البهجة والإمتاع»[20].

لقد ظهرت عدة مدارس، وتيارات فلسفية ونقدية، تتناوله باعتباره بنية أو «كينونة» وتحلله مستعملة طرقها التفكيكية البنائية ومناهجها المعتمدة على التنظيرات الحداثية، اعتباراً من أنه تمفصلاً فريداً من نوع خاص بين الواقع العيني الذي يعيشه الأفراد في مجتمعاتهم وبين الفكر السريالي المجرد، الذي يسعى إلى التحليق بالفن والأدب في عالم الوهم، ليمزجه بالحلم النابع أصلاً من ذواتنا ودواخلنا المشحونة بالعقد والتفصيلات الدقيقة لمعنى الحياة.

«إنه يشبه التسجيل التاريخي من حيث كثافة النسيج رغم أنه مماثل للخطاب الفلسفي من حيث عمومية الهدف»[21] ذلك لأن جوهر المتعة الفنية في النص الروائي تكمن في كونها

ترتاد التجربة الإنسانية بتأمل واحتفاء وهي بذلك تلبي رغبة العيش في الوهم وتسد حاجة الإنسان إلى الجمال وتطلعه إليه. وبذلك فهي تعبير عن الحياة وكشف لها أو نقد لها هكذا كانت وظيفتها الأساسية ونعتقد بأنها ستبقى كذلك، شأنها في ذلك شأن الموسيقى، ومختلف الفنون الجميلة. ولعلنا نضيف إلى هذه الفكرة المركزية السالفة أن الرواية لا تعدو أن تكون «في أبسط تعاريفها مجرد سرد لحكاية...»[22] ولأنها تلبي حاجات أكثر سرية، وأشد باطنية، وأبعد عمقاً وكذلك على جانب كبير من الموضوعية، فلذلك نجدها تتمسك بالميثولوجيا، لأنها تهبها أهم عنصر وأكبر مصدر لها هو الحكاية. إضافة إلى هذا العنصر المهم، هناك أهمية ارتباطها بقضايا عصرها، ومسائل الحرية والعيش الكريم. نلاحظ مثلاً أن شخصية أحمد راشد في رواية خان الخليلي لنجيب محفوظ 1946 يصرح بأن: «هذا الشعب يعيش تحت ضغط المستوى الأدنى للإنسانية، فلا يمكن أن يطالب بشيء، ولكن خليق بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد»[23].

هل يمكن أن تُكتب رواية عربية جديدة ؟ ؟

لقد كان لكتاب الرواية الجديدة في أوروبا موقفهم الفلسفي الفكري المتميز من حضارتهم الصاخبة كما أن لهم رؤيتهم الحضارية القائمة على فكرة رفض الحروب، ولهم كذلك دعوتهم إلى توحيد الجهد الإنساني، وقد استطاعوا أن يعبروا عنها بواسطة الإبداعات الروائية الجديدة، فهم يرون في حضارتهم طمس لمكانة الإنسان، وضياع لهويته الفردية، وربما يكون قد استخلف بالآلة، بحيث أصبح الروبوتيك يقوم مقامه ليبقى مجرد رقم « NUMERO MATRICULE»[24]. ثم لأن نظرتهم للرواية ترتبط بمفهومهم العام لها وللأدب والفن، فهي ليست سرد لقصة أو حكاية وقعت وفقاً لخطة هندسية رتّبها الروائي، بل هي بحث عن واقع في سبيله إلى الحدوث والتحقق، لا يخططه الروائي، بل يشارك فيه، شأنه في ذلك شأن القارئ.

ولأن دلائل تبدل الأحوال وتغير الفكر، ساهمت في تجليته لمجموعة من الهزات العلمية الكبرى عندهم من مثل اكتشاف « **الجينوم**»[25] البشري، الذي شكل أكبر تحد للعقل الإنساني، عبر تاريخه الطويل، والاكتشافات الكبيرة والمذهلة المهمة عبر التواريخ، الجديدة في عصرها مثل اكتشاف مركزية الشمس للكون، رغم أن العلم تجاوزها حالياً وهي المقولة التي قال بها **كوبرنيك** و**جاليلي** أو النظرية النسبية التي فجع بها أينشتاين مختلف النظريات العلمية مع مطلع القرن العشرين، أو نظرية البيغ بانغ في تفسير نقطة الصفر لنشوء الكون وتكوين الخلف، أو نظرية: التحليل النفسي

لسيغموند فرويد وغيرها من الاكتشافات، والاختراعات المهمة في بدايات هذا القرن العشرين التي أقل ما يقال عنها بأنها كانت علامات مضيئة في تاريخ التطور الإنساني.

إن ذلك لم يكن «تحدياً فكرياً وعلمياً وفلسفياً، واجتماعياً كما حدث في مسألة اكتشاف الجينوم البشري الذي سيصل بالإنسان إلى أقصى ما يمكن أن يتخيله العقل في عالم الطب، والهندسة الوراثية»[26]. وإذا كان العالم الجديد له هذه المواصفات التي تكاد تصل بنا إلى النقطة الأولى التي خطاها الإنسان في مراحله المظلمة، فالإشكالية تطرح بدرجة مغايرة لما كانت تدعو إليه النظريات الفلسفية والفكرية فمن هو الإنسان الجديد؟»[27]. إن مواصفاته قد تكون كما يعبر عنها بروتون BRETON: – «**وهو إنسان يتصف بالفراغ والعراء من كل شيء، خاصة فقدان الإيديولوجية الهوية الدين اللغة، وكل ما يمت بصلة إلى الذات، الإنسان الجديد عارٍ منها فهو شبيه (بالبصل) ووجه الشبه يكمن في أن البصل لا يتوفر على لب**»[28] وإنما هناك قشور، فكلما نزعت قشراً خلفه قشر فالإنسان الجديد هو شيء أو «لفافة قشور» بلا لب، والصورة تريد أن تجعله عار – لا يرتدي لباساً – تماماً كيوم ولدته أمه ولا شيء استطاع أن يؤثر في مستقبله الغامض لا توجد شخصية بالمعنى التقليدي لمفهوم الهوية، إن صورة الإنسان الشبيه بالبصل كذلك لأنه شفاف لا يرتدي شيئاً يستر حقيقته المتكشفة، بل ولا باستطاعته جعل شيء بمعينه على جسده. إن إنسان اليوم هو الرقم المفقود في كونه أصبح لا يساوي شيئاً يذكر، إلا قيمته كقوة عضلية، وهي الفكرة المساوية للقوة المادية الحالية.

إن الفنان باحث عن خلود الروح بينما الاقتصادي باحث عن شروط الحياة وموضوعيتها، ولأن الروح عن لوكاتش هي مجرد مجاز متعدد الوجوه «الفلسفة، المنطق، الفن عموماً»[29] أما العلم فهو «الاقتصادي» الذي صيَّر أمور الحياة بهذا الشكل الذي أصبح الإنسان لا يساوي شيئاً يذكر داخله فمن المسائل الأساسية المعاصرة في التطور الجمالي للرواية، إضافة إلى ما توجسناه في تغير مفهوم الزمن الذي يتبعه طردياً تبدل إنسانية الفرد في حد ذاته، هو صورة [الإنسان الآلي] التي أعطت بعداً جديداً في هذا التبدل والتحايث، بحيث صار يستند ويتكئ كلية على حواسيب الإنسان الآلي المتفوقة جداً حتى أن بعضهم بدأ في طرح سؤال محير: «هل نحن دمى صنعت في جهاز محاكاة إلكتروني، بينما نصنع نحن بدورنا دمى أخرى»[30]. إنه إيحاء مباشر بوجود عصر جديد، يطرح أسئلته الجوهرية الشبيهة بتلك التي تطرحها الرواية الجديدة[31].

وقد طرح غلوستير في: [**الملك لير**] جوهر المسألة، حول تقديم البرهان المادي الصارخ عن إشكالية الوجود(32).

إنها أسئلة الوجود الباعثة على الحزن واليأس من تلك التي أرّقت الكثير من الفلاسفة والمفكرين، التي لا يمكن جني نتيجة تذكر من ورائها، فهي لا تعطي تفسيراً للوجود ولا لعدمه كما قال سارتر. ذلك لأن فكرة الإنسان الآلي العامل وفق محصلة مجموعة مفاهيم لا رابط بينها تؤدي في نهاية المطاف إلى ما يشبه معضلة [بجماليون الصانع الساحر] وعليه: «فإذا كنا نحن قد تملكناها فهذا يعني وجود ما هو أكبر منها، وربما وجدت كائنات أخرى تمتلك القدرات الأكبر مما يساعدها على السيطرة علينا»(33) ولعلها هي نفسها الفرضية التي تدخل التساؤلات في قوقعة الحلقة المفرغة، التي يتأتى طرح سؤال «الخوف عن الجنس البشري من بقية الكائنات التي قد تسحقه، وربما تقضي عليه كلية»(34) – فهل الجنس البشري لعبة في أيدي أجناس أخرى؟ بما في ذلك ما يمكن أن يبدعه العلم كالإنسان الآلي؟؟.

ولأن الروائي العربي شأنه شأن كتاب العالم لا يمكنه أن يتنكر لقدرات الحواسيب التي حلت محل الفرد، أو يتجاهل دورها التقني وعلى وجه أخص: [**الحاسوب الفائق التقنية**](35) الذي يتمكن من تسيير منظومة متكاملة ومعقدة تجعله يستغني عن قدرات الإنسان العقلية والعضلية على السواء، ذلك ما يبعث على التساؤل المخيف عن الوجود.

– أم أن «**عالم الحواسيب**» سيأتي عليه يوم من الأيام ليجتثنا من الوجود؟ يقول تودوروف في مقدمة كتابه «المدخل إلى الأدب العجيب» بأن: «الحيرة هي التي تعطينا الحياة»(36).

هل يمكن كتابة رواية عربية جديدة ؟ ؟

إن أدبنا العربي لا يمكنه في اعتقادنا كتابة رواية جديدة بالمعنى الذي وصفناه، بل ولا حتى أن يفكر في ذلك، لأن الروائي لا يمكنه أن يتخذ موقفاً من الحضارة التي ليست ملكاً له، ولا يملك منها إلا صورتها الاستهلاكية، فما عساه أن يسجل عليها من محاسن أو مضار؟؟

إنه قد يكتب رواية جديدة بصورة يتوصل إليها من قناعاته الحضارية، وتصوراته الجمالية للأشياء... ذلك لأن عليه أن يعبّر عن آلام أمته الواقعة تحت ظلم المستبد المستعمر، وعن الأوبئة والأمراض الفتاكة ومظالم الناس البسطاء، ومختلف الصور البشعة التي يعيشها الفرد العربي في واقعه المكلوم. إننا نتأخر عن الركب الحضاري بعدة قرون.. زمنية وعليه: لا يمكننا أن نكتب في هذه المدد رواية جديدة بالصورة التي ظهرت عليها عند روب غرييه ونتالي ساروت وميشال بيتور وكلود سيمون ولا حتى صامويل بيكيت وغيرهم.

الهوامش

1) هذه الدراسة مدينة لأعمال الناقد الزميل: موريس جانحي.

2) يرى آلان روب غرييه أن الرواية البالزاكية الواقعية.. آخذة في الأفول، وأن أصحابها لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح، هم أنفسهم قد كفوا عن تصديقها وأن رواية الواقع أصبحت ملكاً للماضي...».

ينظر: آلان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى – دار المعارف، ص 36.

3) آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص 36 ALAIN - R. GRILLET POURUN NOUVAUS ROMANS.

4، 5) ينظر: نتالي ساروت: «عصر الشك» ص 71-72.

NATHALIE SARRAUTE. “:LERE DE SOUPÇON” IDEES - N.R.F.

6) الجوهري: الصحاح، ج 6، مادة «رواية».

7) الدكتور: أحمد سيد محمد. الرواية الانسيابية، وتأثيرها على الروائيين العرب، ص 27.

8) الدكتور: عبدالحميد يونس، فن القصة القصيرة، دار المعرفة، القاهر، ص 11.

12) إ. م. فورستر، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي. ص 22.

13) مقولة جمال الدين الأفغاني مخاطباً شعب مصر: إنكم يا معشر المصريين قد نشأتم في الاستعباد، وربيتم في حجر الاستبداد.. ولما صبرتم على هذه الضعة، ولما قعدتم على الرمضاء، وأنتم ضاحكون، تناوبتكم أيدي الرعاة ثم اليونان والفرس، ثم العرب والأكراد والمماليك ثم الفرنسيين والعلويين. وأنتم كالصخرة الملقاة في الفلاة، لا حس لكم ولا صوت، انظروا أهرام مصر وهياكل ممفيس وآثار طيبة ومشاهد سيوة، وحصون دمياط فهي شاهد بمنعة آبائكم وعزة أجدادكم، هبوا من غفلتكم، اصحوا من سكرتكم، انفضوا عنكم غبار الغباوة والخمول، عيشوا كباقي الأمم أحراراً سعداء، أو موتوا مأجورين شهداء. ينظر: د. محمد المخزومي: خاطرات جمال الدين الأفغاني الحسيني، دار الحقيقة، بيروت 1980. ص 55.

14) ينظر: د. رجاء عيد. قراءة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف. الإسكندرية، ط 1989، ص 208، ود. حامد سيد النساج. بانوراما الرواية العربية، ص 19، ود. طلال حرب، أولية النص، ص 275.

15) بخصوص مسألة النقد الجديد، المتعلق بالحداثة وما بعد الحداثة، ينظر: جوليا كريستيفا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال. ط 1،

تحول في التحول) 1999، والرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا و(النص المفتوح) و(في ضوء المنهج البنيوي). لا يفوتنا أن نسجل ملاحظة عن موجة من الدارسين العرب الذين تعلقوا بالمناهج الغربية، ربما يكون بعضهم انجذب عشوائياً بين تمييز فلسفي وفكري عميقين، فترتب على ذلك إنتاج فكري مشوه وهزيل، وموجة من الكتابات الجافة العقيمة الموسومة بالجديدة، والمبرر المقدم من طرفهم – بدافع: الحداثة، وما بعد الحداثة.

16) ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط 1، م. س/ ص 26.

17) جينيت GÉRATD GENETTE (1930) ناقد وباحث فرنسي/ مدير مساعد لمجلة POETIQUE الشعرية. أصدر كتابه الصور I FIGURES في العام 1966 وII 1969 FIGURES وII FIGURES 1969. له كذلك (معمارية النص) 1979، وإيماءات وغيرها من الأعمال النقدية الحداثية.

18) CODE كود «الشفرة»، مصطلح لساني يعني ما يملكه كل من المتكلم والمستمع «الباث والمتلقي» من قواسم مشتركة تسمح لهما بالتفاهم والتواصل، ينظر كذلك:

GENETTE (G) NOUVEAU DISCOUTS DU RECIT SEUIL 1983, 83.

19) ينظر: عادل فريحان. إضاءات في النقد الأدبي، ص 15.

20) ر. م. البيريس: تاريخ الرواية الحديثة: ترجمة جورج سالم. م/ عويدات. ط 2/ 1982. بيروت، ص 8.

21) ينظر: بيرسي لوبوك، صنعة الرواية. ترجمة عبدالستار عبدالجواد. دار مجدلاوي، عمان، الأردن للنشر والتوزيع، ط 2/ 2000، ص 175.

22، 23، 24) نجيب محفوظ، خان الخليلي، دار القلم، ط 1/ 1972، ص 21-49.

25) مجموعة من الباحثين: (خريطة الحياة، أخلاقيات الجين إلى أين؟) ترجمة عبدالله الحاج، (مجلة الفيصل)، العدد 301، السنة 2001، ص 80.

26) بخصوص مسألة الاستنساخ: لا يتسع المجال للتفصيل في دقائقها، لكن تجدر الإشارة إلى أن فريقاً من الباحثين الاسكتلانديين تمكن من نسخ النعجة «دوللي». وفي يوم 1998/1/20، تم استنساخ العجلين: «تشالي وجورج» على يد فريق من العلماء اليابانيين برئاسة «يوكو. وطوكو) وفي 6 نوفمبر 1998 تمت زراعة أول خلايا جينية إنسانية.

27، 28) فيليب بروتون، م. ص 121.

29) G. LUKACS LAME ET FORMES. GALLIMARD. PARIS 1974. p. 14.

وينظر: الدكتور فيصل دراج، الواقع والمثال، ص 36.

30، 31، 32، 33، 34) جان غاتينيو. أدب الخيال العلمي، ترجمة ميشال خوري، دار طلاس. سوريا. ط 1، 1990، ص 85-86-87.

35) إشكالية علاقة الحاسوب بالأدب والفن: قد يُطرح سؤال – من يمكنه مناقشة الحاسوب المتفوق جداً إذ لا يمكن لأي إنسان تجاهل دور هذا الإنسان الآلي في الحياة البشرية العامة والخاصة، فقد نجده يوم بتسيير مدينة بأكملها وأنظمة رهيبة لا بداية لها، بل قد ينتج أدباً.

36) ينظر: د. فرح انطون. ابن رشد وفلسفته. دار الفارابي، ط 1، 1988، ص 291، 302.

* * *

المقاربة التاريخية للفن القصصي

محمد مريني

يعبر الكثير من الدارسين العرب عن شعورهم بتقادم المقاربة المنهجية التاريخية السائدة في النقد العربي الحديث، ويفصحون عن اعتقادهم بكون هذا المنهج قد استنفد أغراضه. مما يبرر دعوتهم إلى الانفتاح على التوجهات الجديدة للنقد التاريخي، التي تستفيد من نتائج تطور الأبحاث اللسانية والسيميائية الحديثة(1). ولا شك في أن تحقيق هذا الهدف مرتبط بتحليل ونقد الأسس الإبستمولوجية التي تقوم عليها الممارسة التاريخية في النقد العربي الحديث. وهذا ما سنحاول القيام به من خلال دارسة النقد المغربي الذي تناول الفن القصصي من المنظور التاريخي.

ولن نعتمد هنا على القراءة الأفقية القائمة على الرصد والتتبع الشامل للنصوص النقدية التي كتبت في الموضوع، وذلك لأن مثل هذه الدراسة ستنتهي بنا إلى تقديم نظرية «بانورامية» عن الموضوع المدروس، بل سنعمد إلى تقديم قراءة «عمودية»، تنصب على نص نقدي واحد، يحمل المواصفات «التمثيلية» للخطاب المدروس. وقد وقع اختيارنا هنا على كتاب «فن القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات» لأحمد المديني، باعتباره عملاً أكاديمياً رائداً في هذا المجال(*).

وسنعتمد هنا على منهجية تتوخى طابع الشمولية والإجرائية في تحليل مادة الكتاب، ودون الدخول في التفاصيل المتعلقة بمصادر هذه المنهجية وعناصرها المختلفة .... وغير ذلك من الجوانب التي أسهبت في الحديث عنها في موضع آخر(**) أكتفي بالإشارة هنا – بطريقة مكثفة – إلى مستويات هذه القراءة، التي تتصل بالجوانب التالية:

- **الجوانب النظرية والمنهجية**: ينصب التحليل هنا على الأسس النظرية والمنهجية التي اعتمدها الناقد. ويقتضي ذلك إثارة قضايا أخرى منها: انسجام الموضوع مع المنهج، وكفاية المعطيات النظرية في التأطير النظري للموضوع، ومدى تلاؤم وانسجام هذه المعطيات مع الأصول المنهجية.
- **نظام التأليف**: يقوم هذا المستوى على عمليتين: استخلاص البنية، من خلال تحديد «الملامح المميزة» للنص المدروس، وتقديم صورة عن طبيعة توزيع مضامين النص النقدي وتمفصلاته العامة المتعلقة بمظهره الخارجي، ثم تحديد المتن الذي اشتغل عليه الناقد، والمعايير التي اعتمد عليها في اختيار النصوص المدروسة.
- **نظام الوصف**: يتعلق الأمر هنا بالكشف عن العمليات التي خضع لها النص الإبداعي المدروس، لتكييفه مع المنطلقات النظرية والتصورات القبلية للناقد.
- **نظام الاستدلال والبرهنة**: ينصب الاهتمام هنا على الأداة الحجاجية للناقد بهدف الكشف عن ميكانيزمات التدليل والمحاجة التي يعتمد عليهما في عملية الإقناع.

وسنقدم من خلال ما يلي تحليلاً للكتاب من خلال المستويات المشار إليها:

1. الجوانب النظرية والمنهجية:

استهل أحمد المديني كتابه بمقدمة قصيرة، أثار – من خلالها بشكل سريع – القضايا المتصلة بالجوانب المنهجية والنظرية في دراسته. وقد أعلن في هذه المقدمة عن الخيار المنهجي الذي يتبناه بقوله: «واهتديت أخيرا إلى أن المنهج النقدي يضاف إليه الاستعانة بالمنهج التاريخي، هو بالنسبة لي أوفق في تمكيني من دراسة المادة القصصية التي تجمعت لدي»(2).

أشير هنا إلى أن هذا التحديد ينطوي على خلط واضح في التعبير؛ إذ يحيل في الوقت نفسه على المنهج النقدي والمنهج التاريخي، مع أن صفة «النقدي» ملازمة – بالضرورة – لكل دراسة أدبية. فالمنهج التاريخي نفسه منهج نقدي، فكيف يمكن الاعتماد على المنهج النقدي مع الاستعانة بالمنهج التاريخي؟!

إن هذا الخلط وقعت فيه دراسات نقدية

أخرى تبنت المنهج التاريخي، في المغرب والمشرق. ويمكن التمثيل لهذه الظاهرة بمثالين: يقول الأستاذ أحمد اليبوري في تقديمه لمنهج الدراسة في رسالته الجامعية «فن القصة القصيرة في المغرب»: «وقد واجهتنا في هذا البحث مشكلة الاختيار بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي [...] فوقع الاختيار على المنهج النقدي، دون إغفال المنهج التاريخي»(3). كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر، في تقديم منهج كتابه «الرؤية والأداة»: «واستقر رأيي في النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي»(4).

ولا شك في أن تكرار هذه الظاهرة داخل الانتماء المنهجي نفسه يخرجها من إطارها العفوي ليجعل منها سمة من سمات الخطاب التاريخي في ذلك الوقت.

وسنحاول من خلال ما يلي إضفاء بعض ملامح النظام على العناصر المنهجية، وذلك من خلال التركيز على مفهوم «المنهج التاريخي» كما ورد في المقدمة. يقول الناقد:

«أما الاستعانة بالمنهج التاريخي فترجع، أولاً، إلى ما أراه من أن القصة القصيرة أثرت فيها، كسائر الفنون الأدبية طائفة من العوامل الموضوعية والأحداث التاريخية التي عملت على نشأتها ورافقت سيرها وتطورها، وأثرت في مضامينها، وأعطت السيادة لاتجاه دون آخر.

وثانياً، لأنني سأعتبر التحول السياسي والاجتماعي الذي أخذ في حفر مجراه مع مطلع الستينات من هذا القرن وما تلاه من بين عوامل أخرى أساسية أدت إلى بناء الهيكل الكامل للقصة القصيرة بالمغرب»(5).

يبدو البعد التاريخي هنا متمثلاً في الاهتمام بالعوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية المفسرة للظاهرة الأدبية التي سيتحدث عنها الناقد (نشأة وتطور القصة المغربية القصيرة). وأعتقد أن هذا الجانب يشكل ثابتاً من الثوابت المنهجية للنقد التاريخي؛ ذلك أن النقاد التاريخيين يدرسون النصوص الإبداعية في ضوء المعطيات الخارجية. من المفيد الإشارة هنا إلى المنطلق الفلسفي لهذا التصور كما يراه أحد الباحثين. يقول الدكتور سمير حجازي:

«فأصحاب هذه النزعة ينظرون إلى الآثار الأدبية في استجابتها أو صراعاتها لموقف من المواقف فهم يعتقدون بأن هناك مواقف معينة تثير عالم الكاتب. كما أن هناك استجابات شمولية وأنماط [كذا] فكرية بفضلها يستطيع الكاتب أن يواجه تلك المواقف خلال حياته الأدبية. وهذه المواقف تبدو مرتبطة بمعنى من المعاني بالمواقف التاريخية من ناحية، وبروح العصر وسماته من ناحية أخرى. وهذا يعني أن تلك المواقف هي الأساس الذي يجب على الباحث أو الناقد التاريخي أن يلتفت إليها حين

يقوم بوصف أو تفسير الآثار الأدبية [...] وغاية التاريخ الأدبي على ضوء هذه النظرة هي الكشف عن الوقائع الأدبية وربط أصولها التاريخية بالمواقف الفكرية والاجتماعية واكتشاف الأصول التاريخية للحقائق الأدبية يتم عن طريق تتبعنا لعملية التطور التاريخي والتطور الأدبي في نفس الوقت»[6].

أعود فأقول: إذا كانت الرؤية المنهجية للناقد تنفتح – كما عبر عن ذلك – على اتجاهين نقديين: المنهج التاريخي، وما سماه المنهج النقدي فإن المنهج التاريخي يبدو – مع ذلك – هو المهيمن؛ باعتباره قابلاً لاحتواء وتأطير البعدين السابقين، وأيضاً بالنظر إلى طابعه الشمولي.

فالناقد يهدف إلى تأصيل فن القصة اعتماداً على المنهج التاريخي، لكن – على حد تعبيره – «بالصورة التي لا تجعلنا نقع في أسر النزعة التاريخية والانغلاق داخل سياج تاريخ الأدب، على الرغم من أن البحث في هذا المضمار لصيق بالتاريخ الأدبي، وإنما كان الحرص وتوجهت الغاية [...] إلى رصد الظاهرة الفنية بما يلائم منشأها، محتواها وأبعادها، وبما يجعلها تنعكس في مرآة النقد الفني انعكاساً صحيحاً ومحدداً»[7].

ثم إننا في استخلاصنا لهذه الرؤية لا نعول فقط على التصريحات المباشرة للناقد من خلال المقدمة المنهجية، بل يمكن اعتماد مؤشرات أخرى، من بينها دلالات العنوان الذي اختاره للدراسة: «فن القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات».

تدل هذه الصيغة على أن هناك استحضاراً لعنصر التاريخ في التصنيف، وتتبعاً للظاهرة الأدبية المدروسة في امتدادها التاريخي، وكشفاً للعوامل التي كانت وراء هذا الامتداد والتطور... وهذه الانشغالات كلها تشكل جوهر الممارسة النقدية التاريخية؛ ذلك أن الوقائع الأدبية من وجهة نظر المنهج التاريخي «ليست وقائع منفصلة الواحدة عن الأخرى، وإنما هي معطاة ككل وظيفي تتصل فيها الأحداث وتترابط بعضها ببعض. وهذا المعنى يضفي على تاريخ الأدب وعلى الحقيقة التاريخية عنصراً دينامياً متغيراً»[8].

السؤال المطروح الآن: ماهي المصادر المنهجية التي اعتمدها الناقد في تكوين هذا التصور؟

يقول الناقد: «وعدت بعد ذلك إلى بعض الأبحاث القيمة أمعن التأمل وأتبين كيف سلك الباحثون في دراسة النصوص والاستنتاج، وكيف يتخلصون من التحليل إلى التقويم، واستبصر، بكل ذلك، في كيفية دراسة مادتي»[9].

وحينما نتصفح لائحة المصادر والمراجع

في آخر الكتاب نجد مجموعة من الدراسات النقدية ذات الطابع التاريخي. ونكتفي بالإشارة هنا إلى الكتب التي تكررت الإحالة عليها في الدراسة: تطور الرواية العربية في مصر، للدكتور عبدالمحسن طه بدر – فجر القصة المصرية، ليحيى حقي – الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، لمحمود حامد شوكت – فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، لعبد الحميد يونس – الفن القصصي في المغرب (1914-1966) لأحمد اليابوري – أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، لعبدالله كنون .

اعتماد مثل هذه الكتابات في تكوين الرؤية المنهجية يزكي ما أشرنا إليه بخصوص الوسائط التي اعتمدها الناقد التاريخي المغربي في تكوين رؤيته المنهجية. ونريد الوقوف – على الخصوص – عند الدكتور عبد المحسن طه بدر – رائد المدرسة التاريخية في النقد الروائي العربي الحديث– الذي تكررت الإشارة إليه في الدراسة، بنسبة ملفتة للنظر، مما يدل على مرجعيته في التكوين النظري والمنهجي للناقد. ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد تطابقاً في صيغة تحديد كل من الناقدين للمنهج المعتمد في الدراسة. فقد ذكر الدكتور عبدالمحسن طه بدر في تقديمه لمنهج الكتاب:

«واستقر رأيي في النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي»(10). وهي – تقريباً – نفس الصيغة التي استعملها «المديني»، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

بالإضافة إلى كتاب عبدالمحسن طه بدر – الذي اعتبرناه من المصادر المنهجية الأساسية في تكوين التصور النظري لأحمد المديني – فإن عناوين الكتب الأخرى المدرجة ضمن اللائحة السابقة كلها تستوحي التاريخ إما بشكل صريح أو ضمني: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث لعبدالله كنون، والفن القصصي في المغرب لأحمد اليابوري.

ثم إن الناقد يصرح بأن اختياره المنهجي ينسجم مع طبيعة المادة المدروسة. يقول :

«أما كيف كان علي أن أدرس القصة القصيرة المغربية خلال المرحلة التي حصرتها فقد جعلت المادة المدروسة هي الكفيلة بالهداية إلى منهج يناسبها ويساعد على سبر خباياها والكشف عن محاسنها وعيوبها. ولذلك عكفت، أولاً، على دراسة هذه المادة واختبارها»(11).

يثير الناقد هنا مسألة تتعلق بصلاحية المنهج للمادة المدروسة؛ لقد اختار المنهج التاريخي في ضوء النصوص الإبداعية التي يريد أن يتناولها بالدراسة والتحليل. وأعتقد أن مجرد إثارة هذا الجانب يكشف – مبدئياً – عن وعي متقدم بخصوص العلاقة بين المنهج والنص المدروس لأنه – كما يقول جورج طرابشي – «لكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قفل،

بحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص. وأردأ نوع من النقاد هو ذاك الذي يصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسبق وإيديولوجيا مسبقة»(12).

لكن اختيار المنهج التاريخي بالذات يجعل الناقد في موقف لا يحسد عليه، لأن الكثير من النقاد ينظرون إليه بوصفه منهجا قد استنفد أغراضه!

لذلك سنجد الناقد يخصص فقرة من مقدمة الكتاب للدفاع عن المنهج فيقول: «أقول بأن المنهج الذي سرت على منواله مطلوب، بصورة أكيدة، لرسالة تنزع لتأصيل فن أدبي وتزعم أنها تكشف عن المسارب العامة والخاصة التي سار فيها فن القصة القصيرة عندنا، وتصنع الإطار الفني والفكري العام لهذا الفن. ومن هنا كان المنهج الذي ارتأيته لنفسي أنسب إلى الغرض وأقرب إلى الإفادة، ثم يكون من الملائم، بعد اجتياز هذه المرحلة أن تشحذ همة الباحثين ليرتادوا مناهج جديدة، نحن في مسيس الحاجة إليها، لتعميق فهمنا وتذوقنا لأدبنا المغربي الحديث»(13).

من الواضح أن الناقد يعترف بقيمة المناهج النقدية الجديدة في تحليل الظواهر الأدبية ولكنه يلفت النظر إلى أنه في المراحل التأصيلية لظاهرة من الظواهر الأدبية لابد من اعتماد المنهج التاريخي. وأشير هنا إلى أن انشغالات المؤرخ الأدبي تتركز في طريقة تكون النص، من حيث جمع النصوص والوثائق الأدبية وتفسير ماضي الظواهر الأدبية في سياقها التاريخي والاجتماعي: كيف جاءت، ومتى ظهرت...الخ. وحينما يحصل التراكم المناسب لهذه المعطيات، يمكن للنقاد – بعد ذلك – تحليل النصوص اعتماداً على مناهج أخرى، غير التاريخ الأدبي.

أما إذا كانت هناك دراسة للنصوص دون مثل هذا الفحص العام لسياقها الإجمالي فإن النتيجة ستكون حتما ظنية غير قابلة للتحقيق. وأعتقد بأن هذا التقدير لأهمية التاريخ الأدبي هو أساس التمييز بين وظيفة كل من المؤرخ الأدبي والناقد الأدبي، كما عبر عنها آلان دوجلاس، حينما أشار إلى أن نشاط المؤرخ الأدبي ينتهي عند النقطة التي يعتبرها الناقد بداية لعمله(14).

من هذا المنطلق أيضاً عبر كل من «ويليك» و«وارين» عن تقديرهما لأهمية التفسير التاريخي في فهم وتحليل النص الأدبي بقولهما:

«الناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية، فليس باستطاعته أن يعرف أي الأعمال أصيل وأيها منقول. ولابد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية، سيخطأ على الدوام في فهم عمل فني معين. إن الناقد الذي لا يحوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها،

يميل إلى إطلاق التخمينات جزافاً أو ينغمس في «مغامرات شخصية بين الروائع»، وسيتجنب على وجه العموم الاهتمام بالماضي البعيد، قانعاً بتركه إلى علماء الآثار وعلماء اللغة»[15].

2 - نظام التأليف

أ - البنية:

طبقا لعناصر التصور المنهجي الذي أعلنت عن تبنيه على مستوى تحليل النصوص النقدية، فإن دراسة بنية النص النقدي تهدف أساسا إلى توضيح طبيعة التنظيم العام لمادة الكتاب، ثم البحث عن المبدأ العام الذي تنتظم بواسطته هذه المادة:

قدم الناقد دراسته في أربعة أبواب بالإضافة إلى مدخل وخاتمة: الباب الأول غير ذي أهمية كبيرة ويتكون من ثلاثة فصول: يبدو الناقد معنيا – من خلال الفصل الأول – باستقصاء الخلفيات التاريخية. وذلك من خلال عرض أهم الأحداث والوقائع التي كانت الفترة التي تتحرك فيها الدراسة مسرحاً لها. ويعتقد الناقد أن هذا الجرد التاريخي ضرورة تستدعيها طبيعة الفن المدروس. يتناول في الفصل الثاني قضايا نظرية واصطلاحية وتأصيلية، مثل مفهوم مصطلح القصة القصيرة، وكذا قيمها الفنية والفكرية، وبنيتها العامة، والرواد الأوائل الذين كتبوا في هذا الفن.

يناقش الناقد في الفصل الثالث قضايا تاريخية متصلة أساسا بظهور فن القصة في المغرب. بعض هذه القضايا له طابع إشكالي، منها ما يتصل بنشأة فن القصة في الأدب المغربي الحديث: هل وجد من عدم، أم هو امتداد لأصول تراثية سابقة (المقامات، الأخبار، والحكايات القديمة.... إلخ)؟ وبعد استعراضه للآراء التي قدمت في الموضوع، ينحو منحى الدارسين الذين يؤكدون حداثة هذا الجنس الأدبي في الثقافة المغربية.

يتكون الباب الثاني من ثلاثة فصول، الفصل الأول يخصصه لتتبع ورصد الأشكال والتجليات الأولى للفن القصصي بالمغرب. يقف – على الخصوص– عند ما يسميه «المقالة القصصية»، ويقصد بها «الأقصوصة التي تقترب في سماتها وبنائها من المقالة النثرية المعروفة أكثر مما تحفل بمميزات الفن الأقصوصي الصحيح»[16]. يأتي بعد ذلك الشكل الثاني من الكتابة القصصية كما قدمه الناقد في الباب الثالث، ويسميه «الصورة القصصية». يعرف هذا الشكل مقارنة مع القصة القصيرة بقوله: «السبيل إلى هذا التمييز يتجلى في أن القصة القصيرة، إذا كانت رصداً للحظة متوهجة، لقطة من الحياة، فهي لا تعرض لهما بشكل اعتباطي أو دون معنى أو قصد [...] بينما الصورة، اجتماعية كانت أو غيرها، فإنها على الرغم من وقوعها

تحت ظل الأقصوصة، إلا أنها تختلف عنها لسبب انعدام القصد فيها»(17).

يخصص الناقد الباب الرابع للحديث عن الفن القصصي بالمغرب في مرحلة الاستواء والنضج مع جيل الستينات. وهو الجيل الذي نقل الفن القصصي من طور البدائية إلى طور امتلاك الصنعة واتضاح الرؤية الفنية والدلالية معاً. ويرجع الناقد هذا التحول إلى عاملين: الأول موضوعي له علاقة بالسياق التاريخي والاجتماعي والسياسي. والثاني يتمثل في توفر الكاتب المغربي على العدة الفنية والثقافية الكافية. ومن خلال تحليل النصوص القصصية لهذا الجيل سيجد الناقد أن مسألة الواقعية كانت تشكل المحور الأساس في انشغالات الكتاب المغاربة، هذا مع تباين في أشكال هذه الواقعية : بين واقعية ساذجة، وواقعية نقدية، وأخرى جديدة... إلخ.

تهدف الخلاصة السابقة إلى تقديم صورة عن بنية الكتاب، وتبعاً لعناصر التصور المنهجي الذي نعتمده في تحليل النصوص النقدية، سنحاول الآن تحديد المبادئ المنظمة لمحتويات النص، وهو ما سميناه «نظام البنية».

يمكن القول في هذا الإطار: إن مادة الكتاب قد خضعت لتنظيم زمني تعاقبي؛ فالناقد يتناول الظاهرة المدروسة في تحولها وانفتاحها على الزمن: تطور من الشكل القصصي البدائي المتمثل في «المقالة القصصية»، إلى شكل أرقى هو «القصة الاجتماعية»، بتلاوينها المختلفة. لذلك فإن مصطلح الخط البياني الذي استعمله الناقد، وهو يتحدث عن القصة المغربية القصيرة، شديد الدلالة على المنحى الزمني التطوري في ممارسته النقدية. يقول:

«وهي لذلك ترسم [أي الاتجاهات الأدبية التي تحدث عنها] الخط البياني للمفاهيم والرؤى والقيم التي سادت وترعرعت وتكونت على صعيد الواقع والحياة الاجتماعية عموما كما التقطتها عدسة القاص وامتلأت بها مخيلته الفنية»(18).

يمكن اعتبار هذا المبدأ من ثوابت الممارسة النقدية التاريخية؛ فالنقاد التاريخيون يدرسون الظواهر الأدبية في تطورها عبر مراحل زمنية محددة. ذلك أن الظواهر الفنية لا تظهر في التاريخ -في نظرهم- بطريقة فجائية سريعة، بل تخضع لتحولات عدة، بدءاً بأشكال بسيطة غير فنية، ثم تتطور – بعد ذلك – في أشكال متدرجة من الرقي.

يمكن تحديد الأصول النظرية لهذه الفكرة في الكتابات النقدية التاريخية التي استلهمت مفهوم «النشوء والارتقاء»، وطابقت بين «التطور في البيولوجيا» و«التطور في الأدب». فالنوع الأدبي – مثله مثل الكائن العضوي – يولد ثم يرتقي إلى أن يصل إلى طور الانقراض.

لكن الملاحظ أن هذا التطور لم يقدم في

الكتاب في صيرورة زمنية خطية، بل كانت تتخلله وقفات، يتم التركيز من خلالها على حقب تمثل شكلا من أشكال الثبات والنظام داخل حركة التطور. وذلك من أجل الكشف عن سمات وخصائص الظاهرة داخل الحقبة. لهذا فإن المبدأ الثاني الذي يحكم بنية الخطاب النقدي – بعد التعاقب – هو التحقيب.

فحقبة الأربعينات عرفت ما سماه «المقالة القصصية»، وبعدها ظهر في الخمسينات ما يسمى «الصورة القصصية»، إلى أن ظهرت القصة الفنية في حقبة الستينات. داخل كل حقبة من هذه الحقب كانت هناك تنويعات على الشكل الفني السائد: فضمن المقالة القصصية نجد ما يسميه «المقالة القصصية الرومانسية» و«المقالة القصصية الاجتماعية».

كما تنوعت «الصورة القصصية» إلى: «صورة قصصية تاريخية» و«صورة قصصية اجتماعية» و«صورة قصصية نضالية». في حين ستمتد "القصة الفنية" في شكلين هما «الواقعية النقدية» و«الواقعية الجديدة».

ب – المتن:

لقد كتب أحمد المديني دراسته في إطار محاولة تهدف إلى تأصيل فن القصة بالأدب المغربي الحديث، لذلك كان لابد من البحث عن الجذور الأولى لهذا الفن. وهذا ما عبر عنه الناقد بقوله: «وبما أنني رغبت في إنجاز عمل يكون من مهامه الأولى تأصيل جنس أدبي حديث، فقد كان لابد من الشروع من البدايات حتى يستقيم لنا معرفة الأصول [كذا] تربة ومنبتاً، ويكون تعرفنا على الخطوات اللاحقة والتطور المحسوس وشبح الصلة بما قبله فيما بعده»(19).

وخلافاً للنقاد اللذين يضعون سنة بعينها منطلقاً لنشوء الظاهرة التي يبحثون فيها، فإن الناقد لم يحدد تاريخاً مدققاً، لاعتقاده بما يشبه استحالة وضع هذا التاريخ، وبدلاً من ذلك يكتفي بالإقرار «بأن المحاولات الأولى في انتهاج الكتابة القصصية القصيرة انطلقت بين أواخر الثلاثينات ومطلع الأربعينات وبأن هذه الفترة هي التي تشهد ميلاد مرحلة التأسيس [...] وتتوقف دراسة القصة المغربية عند نهاية الستينات»(20).

نستنتج من هذا الكلام أن الدراسة تغطي الفترة الزمنية الممتدة من أواخر الثلاثينات إلى نهاية الستينات، وهذا من شأنه أن يجعل متن الدراسة جد متسع. ولقد أورد الناقد في نهاية الكتاب لائحة تضم عناوين المجاميع القصصية المعتمدة في البحث، وهي تشمل 16 مجموعة(21). ومن خلال تأمل توزيع صدور هذه المجموعات يتبين أنها تغطي المجال التاريخي الممتد من سنة 1951 تاريخ صدور «أفراح ودموع» لمحمد الخضر الريسوني) إلى

سنة 1973 (تاريخ صدور «شقراء الريف» لمحمد ابن عبدالعزيز).

وسنقدم من خلال ما يلي ملاحظات متصلة بنوعية المتن، وكيفية توزيعه داخل الكتاب، وسنتناول هذه الجوانب من خلال الملاحظات التالية:

الملاحظة الأولى، متصلة باتساع المتن المدروس، إذ يتناول الناقد متناً قصصياً جد متشعب ويبدو أن الغاية من الكتاب لم تكن هي تحليل النصوص السردية، بقدر ما كان الهدف هو الرصد التاريخي للمد القصصي في المغرب منذ أواخر الثلاثينات إلى نهاية الستينات. لذلك نجد في الباب الثاني نصوصاً سردية وصفها الناقد بأنها عديمة القيمة الجمالية، ومع ذلك أدرجها ضمن المتن المدروس.

عدم انتقاء النصوص هنا دليل على الطابع التجميعي للعمل الذي كان يقوم به الناقد. إذ بالإضافة إلى المجموعات القصصية المعتمدة التي بلغت 16 مجموعة – كما ذكرنا سابقاً – اعتمد على نصوص سردية أخرى كثيرة منشورة في جرائد ومجلات مغربية ومشرقية. وقد أشار الناقد نفسه إلى هذا النوع من النصوص في سياق حديثه عن الصعوبات التي اعترضته في إنجاز البحث. يقول:

«كان علي أن أرجع إلى النصوص القصصية القديمة، منها، على الخصوص في مظانها، أي مبعثرة في أشتات الصحف والمجلات المغربية، أحمل أكداسها وأنفض عنها غبارها وأفرز عشرات ومئات النسخ أحيانا، وقليلا ما كنت أعثر على ما يشفي الغلة، ويهدي إلى القصد»(22).

والجدير بالذكر أن هذا النوع من النصوص السردية هي من الكثرة، بحيث تشكل متناً موازياً للنصوص التي تنتمي إلى المجموعات القصصية:

فالباب الثاني والفصل الأول والثاني من الباب الثالث قد هيمنت عليها النصوص المنشورة في الصحف والمجلات، لكنه ابتداءً من الفصل الرابع من الباب الثالث سيتعامل الناقد أكثر مع المجموعات القصصية. وهذا يؤشر على التطور التاريخي للإبداع القصصي المغربي.

الملاحظة الثانية، تتصل بحدود الالتزام بالنوع الأدبي المدروس، أي القصة القصيرة. إذ نلاحظ أن الناقد لم يلتزم بدراسة القصة القصيرة فقط كما ينص على ذلك عنوان الدراسة؛ ذلك أن النصوص المدرجة ضمن المتن تتراوح بين الأقصوصة والقصة القصيرة والقصة، بل وحتى بعض النصوص الروائية!

كما أن بعض النصوص المدرجة في المتن وصفها–على الهامش– بأنها نشرت مسلسلة – في جريدة أو مجلة – في عدة حلقات. وهذا

الوصف كاف -في نظري- لإخراجها من جنس القصة القصيرة بمفهومها الاصطلاحي الخاص، ليجعلها أقرب إلى القصة[23]. أيضا نجد أن بعض نصوص المتن أقرب إلى نصوص روائية منها إلى قصص قصيرة، مثل نص «رواد المجهول» لأحمد عبدالسلام البقالي[24]. وهو نص يمتد في أزيد من 80 صفحة[25]. كذلك الأمر بالنسبة لنص «شقراء الريف» لعبدالعزيز عبدالله[26].

هذا التفاوت راجع إلى طبيعة التصور النظري الذي كونه الناقد عن هذه الأنواع: فالأقصوصة والقصة القصيرة يعبران عن شيء واحد في نظر الناقد. يقول:

«فهناك من يقول «أقصوصة» أي حكاية تقع في حجم صغير جداً، ومن قائل القصة القصيرة للحكاية الفنية ذات الحجم المتسع. ويبدو أن هذه التفرقة متعسفة وخاطئة، إذ الأقصوصة والقصة القصيرة تسميتان لشيء واحد، ومصدر الإشكال راجع إلى أن كلمة «أقصوصة» ترجمة لكلمة Nouvelle الفرنسية، وقصة قصيرة Short Story الإنجليزية»[27].

إن مقياس الكم (الحجم) وكذا التسمية لا يسعفان في إدراك الفرق بين الأقصوصة والقصة القصيرة، بل لابد من استحضار مقياس الكيف (أي طبيعة تشكيل البنيات الحكائية من الجنسين الأدبيين). وحسبنا أن نستعير هنا ما قاله «وليام هاريس» وهو يقارن بين القصة القصيرة والأقصوصة:

«إن الأقصوصة ينبغي أن تبنى حول شخصية رئيسية واحدة ومنظر واحد أو زمن واحد مع كل الانتقالات التي تبدو ضرورية. في الوقت الذي يجب أن تبنى فيه القصة القصيرة حول ما لا يزيد على ثلاث شخصيات وثلاثة مناظر مع الانتقالات المطلوبة، وهذه بطبيعة الحال، ليست قاعدة يجب عدم خرقها، وإنما هي نتاج تجربة وجد أن لها أثراً فعالاً»[28].

3 - نظام الوصف:

يقول «تودوروف» T. Todorov و«ديكرو» O. Ducrot في كتابهما «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»: «لا ينبغي للتاريخ الأدبي أن يتطابق مع الدراسة المحايثة – التي نسميها قراءة أو وصفاً – التي تبحث عن إعادة بناء نظام النص. هذا النوع الأخير من الدراسة يتناول موضوعه في التزامن إن صح التعبير، التاريخ ينبغي أن يرتبط في الانتقال من نظام إلى آخر أي إلى التعاقبي»[29].

إن المنهج التاريخي في النقد يقوم أساساً على مفهوم التعاقب، وفي هذه الحالة لا ننظر إلى النص الأدبي بوصفه بنية مستقرة ثابتة، بل نتناوله في إطار تحوله وانتقاله من نظام إلى

نظام. إن عمل الناقد التاريخي يكون منفتحاً على الزمن في تعاقبه. إلا أن الدراسة التي بين أيدينا اعتمدت – كما أوضحنا سابقاً – بالإضافة إلى مفهوم التعاقب على مبدأ التحقيب. حيث كان الناقد يتناول بالدراسة والتحليل في كل مرة النصوص القصصية الممثلة للحقبة المدروسة. السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف كان الناقد يصف هذه النصوص؟

نلاحظ بشكل عام أن تلخيص المضامين هو المهيمن على الممارسة النقدية للناقد. وفي المقابل هناك إهمال للجوانب التقنية والفنية للنصوص؛ إذ ليس هناك وصف للتقنيات الحكائية المعروفة: السرد – الوصف – الزمان – المكان.... إلخ، بل هناك تكثيف للمادة المدروسة إلى درجة أن الناقد يتعرض –أحيانا– لثلاثة نصوص قصصية في صفحة واحدة(30). مما يعطي الانطباع – للوهلة الأولى – بأن الناقد في عجالة من أمره.

يهيمن خطاب التلخيص خاصة على البابين الثاني والثالث من الكتاب. وهما بابان خصصهما لدراسة الأشكال التأسيسية للقصة المغربية القصيرة (المقالة القصصية، الصورة القصصية). سنلاحظ في الباب الرابع تطوراً نسبياً في مستويات وصف النصوص القصصية، إذ سنجد الناقد يبدي الاهتمام ببعض الجوانب الفنية والجمالية للنص السردي. وقبل تقديم عرض سريع عن مظاهر هذا الاهتمام نقف قليلا لتعليل هذا التحول في طريقة الوصف: لقد كان الناقد ينظر إلى النصوص القصصية التي تناولها في البابين الثاني والثالث باعتبارها مجرد تجليات تمهيدية للفن القصصي، لذلك تكثر في هذا القسم أشكال التقويم التي تحمل طابع «الاستهجان»، مثل قوله : فهذه القصص مجرد «صور شائهة أو على الأقل متذبذبة»(31)، وأنها «شكل هجين يتلمس طريق القص الفني فلا يطاله»(32)، ويصفها بـ «البدائية» و«العفوية» و«التفكك» و«التمزق».... إلخ(33).

لذلك فإن بساطة هذه المادة لا تسعفه في التحليل الفني والتقني، على عكس النصوص التي تناولها في الباب الثالث التي نقلت القصة القصيرة – على حد تعبيره – «من البدائية والتشوش إلى بداية امتلاك الصنعة واتضاح الرؤية الفنية والاجتماعية معاً، ومن صعوبة المراس إلى يسر التناول واحتذاء خطى التقعيد القصصي الكلاسيكي»(34).

لذلك سيستهل الناقد دراسته لهذه النصوص بتقديم عناصر التصور المنهجي الذي سيلتزم به في التحليل. من معالم هذا التصور: الاهتمام بالجانب الشكلي والفني، بالإضافة إلى جانب المضمون. يقول: «إن منهج الدراسة الذي هو منهج نقدي متكامل، يعتمد الأفكار والمحتوى كما يعنى بالناحية الفنية

والجمالية وعنايته بهما عناية متكاملة لا تفصل هذا عن ذاك، ولا تحفل بهذا مع التضحية بسواه، إنه منهج يرصد النصوص ويحككها معالجة ونقداً من زاويتين أساسيتين»[35].

إن التمييز بين مستويات التحليل حسب تفاوت درجات «الاستواء «الفني للنصوص، يعد إجراءً منهجياً غير سليم، إذ ليست القصص الفنية «المستوية» وحدها هي التي تتيح المجال الواسع للتحليل التقني والفني. ولتأكيد هذه الفكرة يكفي أن أذكر هنا بأن التطورات الجديدة التي عرفها النقد الحديث مع الشكلانيين الروس لم تفرزها دراسات تنظيرية وتطبيقية على نصوص سردية «راقية»، بل بلورتها – بطريقة غير مباشرة – أبحاث علماء متخصصين في دراسة حكايات ونصوص خرافية شعبية وفلكلورية[36].

أذكر في هذا الصدد أن «لانسون» نفسه كان قد نبه إلى أهمية النصوص التي تبدو ضعيفة القيمة. يقول: «لا نستطيع أن نسير إلا إذا فسحنا المجال وأفسحناه للمؤلفات الضعيفة والمنسية»[37]. وسنقف من خلال ما يلي عند أهم الجوانب الفنية والشكلية التي تعرض لها في الباب الثالث:

أ. **الشخصية:** يشتغل الناقد على هذا العنصر أكثر مما يشتغل على عناصر حكائية أخرى.

كما نجد الناقد يوظف أحيانا مصطلحات «الشخصية المستديرة» و«الشخصية المسطحة» و«الشخصية النامية»... وهي مصطلحات ظهرت أساسا عند الناقد «فورستر» رائد النقد الفني في إنجلترا. يسقط الناقد أحيانا في الخلط بين «الشخصية الفنية» و«الشخص» بمفهومه الإنساني الحقيقي. يقول – على سبيل المثال – متحدثاً عن هوية «البطل الجديد» في قصص الستينات :

«لقد ولد البطل الجديد أو البطل الحق، بالأحرى، على صعيد الواقع، وتهيئ له، تبعاً لذلك أن يظهر وينمو ويواجه ويصطدم وينتصر أحيانا ويندحر في غالب الأحيان على صعيد النص القصصي»[38].

أشير هنا إلى أن معظم اتجاهات النقد الحديث قد تجاوزت هذا الخلط، وذلك من خلال تأكيد التفاوت الموجود بين الشخص، باعتباره كائنا إنسانيا من لحم ودم، وبين «الشخصية الفنية» باعتبارها كائنا وهميا يتحدد وجوده انطلاقاً من المعطيات اللغوية للنص السردي[39].

ب. **الأسلوب**: يشكل جانباً أساسياً في الممارسة النقدية للناقد؛ إذ غالباً ما كان ينهي تحليله للنص السردي بتقديم ملاحظات متصلة بالأداء اللغوي. هذه الملاحظات تقدم أحياناً في صيغة أحكام ذات طبيعة معيارية. مثل قوله: «إن أحمد

بناني يكتب بلغة نثرية سليمة ذوقية، غير أنه ينساق وراء قلمه، ويشرد به ذهنه، فتعجبه الجملة فيردفها بثالثة وهكذا»[40].

أما القضايا المثارة في الأسلوب فهي في أغلبها ذات طبيعة جزئية مثل وضوح اللغة وسهولتها[41]– قصر الجمل أو طولها – جمالية الصور وما يتصل بذلك من توظيف الخيال[42] – تركيب الجمل – الاستطراد – الارتداد – الرمز... إلخ.

الملاحظ أن أغلب هذه التقنيات مستمد من معطيات الدرس البلاغي التقليدي، الذي كان أداة فعالة في دراسة الشعر والخطب والرسائل. لقد وجد النقاد المغاربة انفسهم – في العقدين السابع والثامن من القرن العشرين – في وضع لا يحسدون عليه؛ فمن جهة لم يكن هناك تراث قصصي روائي يسمح بتطوير الأدوات الإجرائية السردية، كما لم يكن هناك أيضاً انفتاح مبكر على المدارس النقدية الغربية التي كانت قد قدمت الأدوات الإجرائية الفعالة لتحليل النصوص السردية. وقد تحدث الدكتور أحمد إبراهيم الهواري عن وضعية مماثلة عرفها النقد المصري أواسط هذا القرن، فقال:

«لم يرث الناقد التقليدي تراثاً نقدياً في الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدي وتفسيره للعمل الروائي، لذا فقد قام بتطبيق المقاييس النقدية البلاغية التي أقرها البلاغيون القدماء في الشعر على الرواية دون مراعاة للطبيعة النوعية للأجناس الأدبية»[43].

ت . **الحبكة والعقدة والبناء الفني**: وهي مصطلحات يستعملها الناقد بمعنى واحد تقريباً[44]. مع العلم أن الحبكة نعني بها مجموع المبادئ التي يسير على أساسها الحدث في النص. يقول الناقد الإنجليزي «فورستر»: «لقد عرفنا القصة سابقا بأنها سرد حوادث مرتبة حسب التسلسل الزمني. أما الحبكة فهي أيضا سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب»[45].

ج . نجد الناقد أحياناً يستعمل مصطلحات وعناوين تبدو لأول وهلة ذات حمولة فنية وشكلية، مثل «زاوية الرؤية» و«بنية الذات»[46] و«الشكل الفني الصوت والصورة»[47] و«خصائص كيانية»[48]، لكن الممارسة النقدية تبقى مع ذلك حبيسة المضامين والمحتويات: فالمصطلح الأول يقدمه في تعريف قريب مما يعرف في النقد الحديث بـ «الرؤية السردية» أو «المنظور السردي». خاصة حينما يشير إلى أهمية هذه التقنية في «تشكيل العملية الإبداعية وتركيب محتواها الداخلي ورسم معالمها الخارجية»[49].

لكنه يتبين فيما بعد أن الناقد يوظف هذه التقنية للحديث عن المنظور الإيديولوجي! الذي

يتكون – في نظره – «من علاقة الكاتب بالواقع الخارجي، أي بمنظومة الحياة الاجتماعية والسياسية والقناعات الناشئة على ضوء [كذا] العلاقات السائدة»[50]. أما عنوان "الخصائص الكيانية في مجموعة" قصص من المغرب لأحمد البقالي فيحرف ليصبح حديثا عن «مدى اقتراب قصص البقالي من السيرة الذاتية»[51]... وهكذا يبدو من خلال هذه النماذج أننا أمام ممارسة نقدية ذات طبيعة دلالية موضوعاتية لكنها تتقمص بعض مظاهر التحليل الشكلي.

هذه بعض الصور عن مظاهر التحليل الفني والجمالي كما مارسها الناقد، أما مرجعية هذا التحليل فتتراوح بين مصدرين: يتمثل الأول في الدراسات اللغوية التقليدية التي تهتم ببلاغة الخطاب (جمال اللغة – تركيب الجملة – نوعية وطبيعة الأسلوب – جمالية الصورة... إلخ). وهي قضايا تعد من صميم انشغالات النقاد البلاغيين القدامى، في تحليلهم للشعر وللأجناس النثرية القديمة مثل الخطب والرسائل. ويتمثل الثاني في معطيات النقد الفني الإنجليزي الذي اهتم ببعض المظاهر الجمالية للنص السردي. وقد استلهم النقاد المغاربة بعض الأدوات الإجرائية لهذا الاتجاه، إما بالاعتماد المباشر على كتابات «ب. بوك» و«م. فورستر» و«إ. موير» أو بالرجوع إلى بعض الكتابات النقدية العربية التي كانت تستوحي تقنيات هذا الاتجاه.

هذا التحليل السريع الذي خصصه الناقد للنصوص السردية كان مزاحماً بالمادة الخارجية الوفيرة التي كانت حاضرة في أغلب مباحث الكتاب؛ لقد كان الناقد يلتمس الذرائع – في كل مرة – للخروج من عالم النصوص إلى التاريخ والمجتمع والثقافة بشكل عام. وسنقف – من خلال ما يلي – عند أهم الحقول المعرفية التي كانت تنفتح عليها الممارسة النقدية للناقد:

أ. **التاريخ**: يمكن تصنيف المادة التاريخية هنا حسب الحقل الخاص الذي تنتمي إليه:

– **تاريخ الأحداث السياسية**: لقد كان الناقد يدرس النصوص القصصية في علاقتها بالأحداث السياسية. وهذا ما يفسر تخصيص فصل بكامله للحديث عن التطورات السياسية التي عرفها المغرب منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبداية تحرش الاستعمار الفرنسي على المغرب[52]، مروراً بأشكال المقاومة الشعبية للمحتل الفرنسي[53]، إلى معاهدة الحماية[54]، ثم صدور الظهير البربري عام 1930[55]، الذي يعتبره قاصمة ظهر الاستعمار الفرنسي لينطلق على إثر ذلك المد الوطني الذي سيتوج باستقلال المغرب سنة 1956[56]... هذه الظروف التاريخية تفسر – في نظر الناقد –

بشكل أو بآخر ظهور الفن القصصي في المغرب. يقول : «داخل هذه الشبكة التاريخية وفي إطار بيئة تقليدية مرتكنة إلى الماضي متوجسة من الحاضر، انتفض المتن القصصي شبحاً، غائر الملامح إن لم نقل عديمها»(57). ورغم أن الناقد يبدو - على المستوى النظري- مقتنعاً باستقلالية الظاهرة الأدبية عن التاريخ، في مثل قوله:

«إن التطور الذي لحق القص القصير في المغرب لم يكن، بالحتم، أكيد الارتباط بالأحداث أو التحولات التاريخية»(28)، فإنه على مستوى الممارسة التطبيقية كان يطابق بينهما. بل إننا إذا تتبعنا التحولات التي تشكل المفاصل الأساسية في تاريخ فن القصة كما قدمها الناقد نجدها دائما مسبوقة بتمهيدات تتضمن إضاءات تاريخية مفسرة للتحول(59).

أقول - بشكل عام - إن هذا الربط الآلي بين التاريخ والأدب، هو الذي أدى -في المقابل- إلى ظهور آراء نقدية متطرفة في رفض النزعة التاريخية. ومن المناسب هنا التذكير بموقف الشكلانيين الروس الذي كان - في البداية - معارضاً لأي ظهور لهذا الجانب في الممارسة النقدية، لكن يبدو أن التصور الذي انتهى إليه بعضهم فيما بعد، يأخذ بعين الاعتبار أهمية المسألة التاريخية في الدراسة الأدبية، أعني بذلك ما كتبه «ياكوبسون» و«تينيانوف» حول «مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية»، وفيه يقترحان الكشف عن قوانين كل من المتوالية الأدبية والمتوالية التاريخية قبل إقامة علاقة ترابط بينهما(60).

- **تاريخ الأعلام:** إن المادة المتصلة بهذا الصنف من التأريخ جد متنوعة في الكتاب، منها، حرص الناقد على تقديم الرواد البارزين في أغلب الظواهر التي يتحدث عنها؛ فتحت عنوان «رواد القصة القصيرة» يقدم الناقد صورة عن تاريخ القصة القصيرة منذ القرن الرابع عشر، مع تقديم موجز عن السيرة الأدبية للأعلام البارزين في هذا الفن: بوكاشيو - إدغار آلان بوموبوسان - تشيخوف - غوغول - همنجواي(61).

نفس الظاهرة ستتكرر في حديثه عن كل من «المقالة القصصية»(62)، ثم «الصورة القصصية التاريخية»(63)، إذ سيعمد إلى تقديم الرواد البارزين لهذه الظواهر الأدبية قبل دراسة النماذج المغربية الممثلة لها.

هناك مظهر آخر متصل بالجانب الذي نحن بصدده، يتعلق الأمر بتوظيف سيرة المبدع في فهم ومناقشة إبداعه؛ فحين يتحدث عن المقالة القصصية الرومانسية عند «محمد الخضر الريسوني» يربط ذلك بما عرف عنه من

ميل وشغف بالطبيعة وتأمل في الكون»[64]. كما يتناول النصوص القصصية لمحمد شكري في علاقته بسيرته في مدينة طنجة، وكذا تجربته الشخصية في عالم التشرد والقهر والحرمان[65]. كما ينظر الناقد إلى مجموعة «قصص من المغرب» باعتبارها سيرة ذاتية لمؤلفها أحمد البقالي، ويربط بين مضامين القصص وطفولة الكاتب بكل ما تزخر به من مغامرات وأفراح ونزق[66].

ومما يتصل بهذا الجانب أيضاً اعتماد أقوال وتصريحات الكتاب في تفسير كتاباتهم، سواء على مستوى تحديد مضامين الأعمال الأدبية أو تقويم جوانبها الفنية[67]. بل نجد الناقد يعتمد – أحياناً – على التصريحات الشفوية للكتاب، وهي تصريحات تتيحها العلاقات الخاصة التي كانت له مع بعضهم. وهذا ما عبر عنه بقوله:

«أتاحت لي مشاركتي في حقل الكتابة القصصية بالمغرب، والوجود داخل اتحاد كتاب المغرب وكذا حافز البحث، التعرف على عدد كبير من القصاصين. وقد كانت لي مع بعضهم جلسات أغلبها شفوي استجمعت خلالها عددًا من الملاحظات والانطباعات، عن قراءاتهم وتصورهم للكتابة القصصية القصيرة والأدب عموماً»[68]. ويعتقد الناقد أن العلاقة الخاصة بالمبدع تتيح للباحث إمكانيات أكثر للوصول إلى حقيقة العمل الأدبي. يقول عن علاقته بمحمد شكري:

«تتيح المعرفة الشخصية للدارس بالكاتب [كذا] قدرة أكبر على تفهم النص وتقييم التجربة ككل، وقد عرفت محمد شكري، كما عرفت كتاباً آخرين، واستمعت إليه، ووعيت الكثير عن حياته، مما يجعلني في هذا المضمار أستند على بعض هذه المعرفة»[69].

– **تاريخ الظواهر الفنية**: يقدم هذه المادة – في الغالب – في المداخل التي تتصدر فصول ومباحث الكتاب. يتناول الناقد من خلال هذه المقدمات السياق العام للظواهر من حيث عوامل نشأتها وتطورها والعوامل المؤثرة في هذا التطور... إلخ. فهو مثلاً يمهد للحديث عن الواقعية في القصة المغربية بتقديم صورة عن التطور التاريخي لمفهوم «الواقعية»[70]. سيتكرر التحليل نفسه في فصول أخرى، مثل الفصل الذي قدمه تحت عنوان: «البحث عن البطل في القصة المغربية القصيرة»، وقد استهله بمدخل تحت عنوان «مفهوم البطل كما تواتر في الأدب القصصي» كذلك حديثه عن «الاتجاه القصصي الاجتماعي» الذي مهد له بتوطئة عامة حول «علاقة الفن بالحياة». استعرض من خلالها بعض

التنظيرات التي قدمها النقاد حول هذه المسألة.

ج. التحليل الاجتماعي:

إن التأريخ لظاهرة أدبية ما يستلزم بشكل أو بآخر الوقوف عند بعض العناصر الاجتماعية المفسرة للظاهرة. ولذلك قال لانسون: «ينتهي التاريخ الأدبي بإيضاح العلاقة التي تقوم بين الأدب والحياة. وهنا يتصل الأدب بالاجتماع. فالأدب مرآة الجماعة. تلك حقيقة لا شك فيها»(71).

وسنقتصر في هذا الجانب على ماله صلة بالمرتكزات الإيديولوجية التي تقوم عليها هذه التفسيرات الاجتماعية، وأول ما يمكن تسجيله في هذا الإطار هو اعتماد الناقد على بعض الأدبيات النقدية الماركسية، مثل:

- لينين، في الأدب الفني، دار دمشق 1973.
- ارنست فيشر ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت 1973.
- جورج لوكاتس: دراسات في الواقعية الأوروبية – تر: أمير إسكندر – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.
- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية تر: نايف بلوز. ط 2، دار دمشق 1972.

كما أن حضور المرجعية الماركسية في الممارسة النقدية واضح من خلال هذا التوظيف المكثف للمصطلح التقني الماركسي المرتبط بنظرية الانعكاس، من قبيل «محاكاة» «نقل» «تصوير» «تسجيل»... إلخ. وهناك عبارات واضحة الدلالة على هذا المفهوم، مثل وصفه لمجموعة «قصص من المغرب» لـ «البقالي» بأنها:

«قصص مغربية من الدرجة التي تسفر اللثام عن مظاهر ووجوه من الحياة المغربية «المغلقة» أو في المستوى الذي يبدو فيه العمل الكتابي مرآة عاكسة لجغرافية الحياة التقليدية»(72).

لست معنياً هنا بنقد الأسس والفرضيات الفلسفية التي يقوم عليها هذا التصور،

لكنني أشير إلى أنه تصور يلغي البعد التخييلي للأدب، وينظر إلى القصة باعتبارها وثيقة، أو كما عبر عن ذلك «شهادة عن واقع وحياة شعب وتاريخ»(73).

وبالنظر إلى هذه المرتكزات الإيديولوجية التي تقوم عليها الممارسة النقدية هنا، كان من الطبيعي أن يفسر الظواهر الأدبية من منظور طبقي، فهو يعتبر القصة القصيرة «هي في الغالب تعبير فني عن واقع الطبقة الوسطى وعن شتى الأزمات والمصاعب التي تعتريها»(74).

وأعتقد أن هذه العبارة جاءت قياساً على

فكرة بعض النقاد الاجتماعيين الذين يعتبرون الرواية فن الطبقة الوسطى»!

كما نجد الناقد يناقش بعض النصوص السردية من منطلق الانتماء الطبقي والسياسي للمبدع، فالكتابة الإبداعية لعبدالكريم غلاب – مثلاً – «وعاء يجب أن تطفح فيه العقيدة السياسية للحزب ولمجمل مبادئ التعادلية الفكرية والسياسية التي هي أهم مرتكز لهذه العقيدة»[75].

اعتماد المنطلق السياسي في مناقشة النصوص السردية سيؤدي بالناقد إلى إصدار أحكام تتراوح بين «الإشادة» و«الإدانة» (للخصوم)، وهي أحكام لا تخلو من الطابع السجالي أحياناً يتحول النقد من خلاله إلى أداة نضالية ضد الخصوم الطبقيين. فعبدالكريم غلاب يحرص على «جعل التعبير الأدبي متضمناً ومعبراً عن التفكير العقائدي، ولذلك نجده يطرح القضية كأزمة فردية يعاني منها أفراد، شأن نظرته الحزبية التي تخلو من التحليل العلمي للواقع ذي الارتكاز والأساس الطبقيين»[76].

وفي المقابل ينوه بمحمد إبراهيم بوعلو الذي تكتمل رؤيته القصصية من خلال مجموعته السقف «ويتجه تصاعدياً نحو فهم مؤطر تنظمه الرؤية الاجتماعية «المسيسة»، إنه يراهن بامكاناته التعبيرية كلية لتهيئ عمل فني، مسبوق.....»[77].

يتضح مما سبق أن المعالجة التاريخية تشكل محور الممارسة النقدية في كتاب أحمد المديني مع تنويعات على حساسيات نقدية اجتماعية وفنية. وهذا يجرنا إلى طرح السؤال الجوهري التالي: ما هي طبيعة النظام الذي كان الناقد يشتغل عليه في الاستدلال والبرهنة؟

إن الجواب عن هذا السؤال يتضح من خلال المبحث الرابع والأخير من الدراسة.

4. نظام الاستدلال:

إن المادة الأدبية تكون قبل «تنصيصها» عبارة عن وقائع مفردة، لكن مؤرخ الأدب يخضعها لمجموعة من الإجراءات التي تضفي عليها طابع النظام والاتساق. وهذا ما سنراه بشيء من التفصيل ونحن نقوم بتحديد نظام الاستدلال والبرهنة في كتاب أحمد المديني «فن القصة القصيرة بالمغرب». سنتتبع هذا النظام على مستويين: مستوى أساليب الاستدلال، ومستوى أساليب التفسير.

في المستوى الأول، ندرس النظام المنطقي الذي اعتمده الناقد في الاستدلال، أي من حيث الانتقال من قضية إلى أخرى أو بلغة المنطق الانتقال من المقدمة إلى النتيجة. نقول – في هذا الإطار – لقد اعتمد الناقد كثيراً على ما يسمى بقاعدة «القياس» Régle de syllogisme وهي من الاستدلالات المباشرة (عكس الاستدلالات

غير المباشرة، مثل الاستدلال الاستنباطي والاستدلال الاستقرائي)، وميزتها أن الانتقال فيها يكون من قضية إلى قضية بشكل مباشر دون اعتماد وسائط، أي من خلال تقدير الشيء بما يماثله[78]. يستلزم القياس وجود أصل؛ إن الأدب المشرقي – بشقيه الابداعي والنقدي – يمثل هنا المعيار والنموذج الذي نقيس عليه الفرع، المتمثل في الأدب المغربي. وسنحاول من خلال ما يلي تقديم أمثلة موضحة لهذه العلاقة التراتبية بين الأدبين

فعلى المستوى التنظيري يلاحظ أن الناقد يعطي لآراء النقاد المشارقة قيمة اعتبارية متميزة، والمادة النظرية المقدمة في هذا الإطار تشكل المرجعية الموجهة للبحث. وتصبح لاستشهادات هؤلاء النقاد سلطة خاصة: فقياساً على رأي بعض النقاد المشارقة (يحيى حقي ومحمود أمين العالم وغيرهما) الذين أكدوا حداثة الفن القصصي، ونفوا وجود علاقة بينه وبين أشكال السرد العربي القديم، فإن الناقد سيعتبر الفن القصصي في المغرب حديث النشأة أو لا علاقة له بفن المقامة، هذا رغم أن الناقد نفسه يشير إلى رأي عبدالله كنون المتمثل في كون بعض الكتاب المغاربة «اختاروا لإنتاجهم عنوان (مقامة) وفي ذلك دليل على اتجاههم نحو هذا الشكل القصصي للتعبير عن مشاعرهم وانطباعاتهم، فساروا في أسلوبهم على نهج أصحاب المقامات عن تنميق وتصنيع ومزج بين الشعر والنثر الفني»[79].

أما الأشكال السردية المؤسسة لفن القصة في المغرب فتتمثل في نظر الناقد في «المقامة القصصية» و«الصورة القصصية» تماماً كما هو الحال بالنسبة لفن القصة في مصر، استناداً إلى رأي الدكتور محمد شكري عياد[80]. وفيما يتعلق بتحديد «السر في تأخر ظهور الفن القصصي بالمغرب» يقف الناقد – في البداية – عند سبب أساس يتمثل في عدم وجود نماذج مشرقية جديرة الاقتداء يقول: «إن الأدب القصصي في المشرق، الذي يعد المصدر الأول والحاسم في نشأة القصة المغربية، لم يكن قد تحقق له النضج الكافي والمستوى الجيد القادر على الإيحاء والتأثر، والقمين بأن يصبح نموذجاً يحتذى»[81].

إن منهج التحليل لا يقوم هنا على استقراء الظواهر والقضايا الفنية للوصول – بعد ذلك – إلى التصورات العامة، بل يتم الاحتكام منذ البداية إلى مقاييس معيارية جاهزة، تم استخلاصها ضمن سياق أدبي خاص. هذه الطريقة في الاستدلال من شأنها أن تلغي الخصوصيات والفوارق المرتبطة بالظاهرة الأدبية في كل قطر عربي على حدة.

لسنا هنا بصدد الحديث عن الظاهرة من منظور تقويمي انتقادي، بل نتناولها من منظور تحليلي، وذلك في علاقتها بالبنية الثقافية والفكرية التي أنتجتها وكذا الرؤية المنهجية التي يشتغل عليها الخطاب، ذلك أن «فعل

إسناد صلاحية الاتباع إلى بعض النصوص دون أخرى لتصبح نصاً أو شرعة، هو فعل انتقائي واختياري، يخضع لأحكام المؤسسة الاجتماعية العامة، وغايتها، ونوع الرؤية العامة للعالم والوجود»[82].

لقد كان للتيارات الفكرية والأدبية والإيديولوجية النشطة بالمشرق صداها المسموع في المغرب منذ مطلع القرن العشرين. وهذه العلاقة يجب أن ينظر إليها من زاوية التفاوت التاريخي الذي طبع الاختلاف بين المنطقتين من ناحية الانتقال من عصر الانحطاط إلى النهضة، هذا التفاوت جعل عملية التأريخ للحاضر الأدبي المغربي تتحرك في اتجاه الماضي المشرقي. صحيح ظهر منذ الثلاثينات، من تجرأ على الدعوة إلى جعل الغرب (بدل الشرق) نموذجاً للاحتذاء. يقول أحدهم: «الوسيلة الأولية التي لا محيد عنها هي الثقافة الحديثة المستمدة من المدنية الغربية، والأدب الغربي، المملوء بثورة قيمة طريفة متنوعة، فلا مناص لنا من تكوين الحركة الأدبية المنتظرة [كذا] بخلاصة ما أنتجته أوروبا»[83]. لكن هذه الآراء شكلت حالات استثنائية وظل الشرق هو المرجع، هو الأصل الذي يقاس عليه الفرع، المتمثل هنا في الأدب المغربي. إضافة إلى هذا الإطار الثقافي العام يمكن مناقشة هذه الظاهرة في ضوء الهدف العام الذي كان الناقد يسعى إليه؛ لقد صرح في المقدمة المنهجية للكتاب أنه يهدف إلى تأصيل فن القصة القصيرة بالمغرب[84]. والتأصيل يحمل «مفهوم الأصل الذي تتولد عنه الفروع وترجع إليه وتحمل خواصه. وهو المعيار الذي يجب أن يقاس عليه كل فعل تال له، لأنه الأول أو اتخذ كذلك»[85].

لقد كان هم الناقد في مرحلة التأسيس يتمثل في تأصيل قاعدة لانطلاق الأمة إبداعياً ونقدياً، ومهما تنوعت الآراء في هذا الإطار فإنها كانت تصب في مجرى واحد وهو البحث عن أول الطريق. وذلك قصد قياس الأصل بالصورة، وإضافة الجزئي إلى الكلي.

بعد هذه الملاحظات التي قدمناها على مستوى ما سميناه بـ«الكفاية الاستدلالية» ننتقل الآن إلى الحديث عن المستوى الثاني في «نظام الاستدلال»، ونعنى به «الكفاية التفسيرية». إن الحديث عن الكفاية التفسيرية هنا هو حديث عن الميكانيزمات والوسائط التي يشتغل عليها الناقد في تفسيره للقضايا والظواهر، والفرق بينها وبين الكفاية الاستدلالية يتمثل في كون الأسلوب الاستدلالي ذي طابع صوري عام، أما التفسير فله علاقة بالا جراءات الجزئية التي يقوم بها الناقد.

من الأساليب التي كان يعتمد عليها الناقد في هذا الإطار أسلوب السرد، أي تقديم الأخبار في صورة أقرب إلى القالب الحكائي، وسبق أن أشرنا في حديثنا عن نظام الوصف إلى أن تحليل الناقد يتحول أحياناً إلى «حكي من الدرجة الثانية».

كما نجد الناقد يعتمد أحيانا على أسلوب المقارنة، مثل مقارنته بين «المقالة القصصية» و«الصورة القصصية»[86]، وكذا مقارنته بين «الصورة القصصية» و«القصة الفنية»[87]، كذا «صورة البطل» بين «الواقعية النقدية» والواقعية الجديدة»[88]... إلخ. لقد كان الهدف من هذه المقارنات بين النصوص السردية هو تأكيد المنحى التطوري، وذلك من خلال إبراز علاقة السابق باللاحق. لكن المقارنات كانت تتم – أحياناً – بين نصوص قصصية، كما هو الحال مع قصص قصيرة لعبد الكريم غلاب («الأرض حبيبتي» و«الطاوية» و«استرجعتها») وذلك بهدف تحديد «الخيط المشترك بينها، أو المادة الخام فيها» على حد تعبيره[89] كما قارن بين تجربتين لمحمد زفزاف: «الواقعية» و«الواقعية الجديدة».

من الأساليب الأخرى التي اعتمدها الناقد في التفسير أسلوب الافتراض (طرح فرضيات)، وقد اعتمده في مواطن عدة من الكتاب. نكتفي هنا بهذا المثال: في تحليله لما يسميه «الصورة القصصية التاريخية»، يلاحظ أن الكثير من النصوص السردية تجعل من المرأة القطب الذي تلتف حوله خيوط الأحداث، وفي تفسيره لهذه الظاهرة يطرح افتراضين إثنين:

«**الأول** [...] «أن الكتاب المغاربة لم تكن لهم الجرأة على معالجة الحوادث ذات الصبغة العاطفية، فكانوا يلوذون بالتاريخ ملاقين فيه مهرباً وخلاصاً من احتشام المجتمع وقيوده»[90].

«**الثاني** أن جعل عاطفة الحب محوراً، قد لا يكون بالضرورة طريقاً لالتماس ما أسلفناه، وإنما تساق هذه العلاقة بغية التشويق والإغراء لتتبع الحادثة التاريخية من أجل كسر الملل الذي يعتري القارئ غالباً، في تتبع السرد التاريخي المسئم»[91].

بقي الحديث في الأخير عن الأداة التي اعتمدها الناقد في الاستدلال والتفسير أي لغة الخطاب النقدي. الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها في هذا الإطار، تتعلق بهذا التماهي الذي نجده أحياناً بين لغة الناقد ولغة النصوص الإبداعية التي يشتغل عليها، وهو تماه يفضي أحياناً إلى الالتباس في تحديد مرجعية الكلام الذي نقرأه: هل هو كلام المبدع أم تعليق الناقد. ونقدم هنا نصاً – على سبيل المثال لا الحصر – لنوضح من خلاله هذه الملاحظة. يقول الناقد في دراسته لقصة «رواد المجهول» لـ «أحمد عبدالسلام البقالي»:

«قصة مدينة صغيرة بالتباساتها وأنماط حياتها التي تتخذ شكل قوس ووتد مشدود والسهم بينهما لما ينطلق، الآباء والتقنيين، والسلطة الاجتماعية، والأطفال، هم موضع الحصار والترويض. فهل هي قصة صراع بين جيلين، يرسم ويعمق خط تطور راسخ؟ يعسر

الجواب إذا عرفنا التفاصيل واندفعنا مع الكاتب نجوب الأزقة والساحات الصغيرة، حيث يتجمع الأطفال، فوق أسطح المنازل لممارسة شقاوتهم وخططهم العدوانية ضد الكبار، رغبة في التحدي وإثبات الذات في رعب وفزع وحجارة تتساقط على البيوت من كل جانب. لا تخرج امرأة، ولا يفتح دكان ولا يمشي أحد في طريقه آمناً. وإذا استهوتنا الجولة نصحب الكاتب إلى «المسيد» (الكُتّاب القرآني) أو الزنزانة بالنسبة للمتعلمين، فننزع أحذيتنا، وندخل الكتاب، فنستقبل صورة الفقيه في إكبار، وخشبته في أقصى المكان، وفي جو فائض، ندخل وفي وعينا فكرة شاملة عن معنى الفقيه، ووضعه ونظرته إلى العالم من حوله»[92].

إن وصف النص القصصي يتحول هنا إلى حكي من الدرجة الثانية، أو إبداع ثان يحاكي فيه الناقد العمل الأدبي الأصلي. ولا شك في أن الاهتمامات المزدوجة لأحمد المديني، بين الإبداع والنقد، كان لها أثر في طبيعة اللغة التي يعتمدها في الوصف[93].

تبدو لغة الناقد، من خلال النص السابق، أقرب إلى ما يسمى بـ«النقد الإبداعي». وهو ما وصف – بشكل متحامل – من طرف «رينيه ويليك» و «أوستين وارين» بأنه «عملية نسخ لا حاجة إليها – أو على الأقل – ترجمة عمل فني إلى آخر، يكون في العادة أدنى»[94].

وأعتقد أن مثل هذا الأسلوب غير مناسب في الممارسة النقدية، لأن هناك فرقاً بين الخطاب الإبداعي، والخطاب النقدي؛ فالنوع الأول تطغى عليه «الوظيفة الإنشائية» Fonction Poétique بتعبير «جاكبسون»، ومن ثم يكون هناك اهتمام بتحقيق أدبية النص. في حين يفترض في الخطاب النقدي التركيز على الوظيفة المرجعية[95] xcviifonction référentielle. اللغة هنا ذات طبيعة إخبارية واصفة، لذلك فإن الخطاب النقدي، يكون هنا أقرب إلى الخطاب العلمي، وهذا ما جعل الناقد الفرنسي «رولان بارت» يركز على العلاقة القائمة بين الممارسة النقدية وعلم المنطق[96]. كما نجد بارت نفسه، يميز بين النشاط الإبداعي، والنشاط النقدي، باعتباره عملية تحليلية. يقول:

«يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر، سواء كانت خيالية أو حقيقية [...] إن العالم موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جداً، فهو لا يتعامل مع العالم بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، فهو خطاب على خطاب، لغة ثانية، أو ما بعد اللغة على حد تعبير علماء المنطق»[97].

نقف الآن عند جانب له علاقة بلغة الخطاب؛ يتعلق الأمر بالمصطلح. وذلك من أجل تقويم الأداة الاصطلاحية للناقد من حيث الدقة في الاختيار والتعريف بالمصطلح ومرجعيته

وعلاقته بالمنهج... إلى غير ذلك من القضايا التي أشرنا إليها في تقديمنا للمنهج الذي سنعتمده في دراسة النصوص النقدية:

أول ما يمكن الإشارة إليه - في هذا الإطار - هو عدم وجود دقة وضبط في استعمال المصطلح، وقد سبق أن أشرنا في موضع سابق من البحث إلى استعمال الناقد لمصطلحات «أقصوصة» و«قصة قصيرة» و«قصة» على معنى واحد، مع أن هناك اختلافاً في مدلولاتها الاصطلاحية... وبإمكاننا تقديم أمثلة لتأكيد وجود اضطراب في اختيار المصطلحات: ففي حديثه عن مجموعة «قصص من الغرب» وقف الناقد عند ما سماه «الظاهرة الفلكلورية» ويعني به «دراسة المأثورات غير المدونة للشعب كما تبدو في القصص الشعبي والعادات والمعتقدات والسحر والطقوس»[98].

يبدو من خلال هذا التحديد أن المصطلح الأنسب هنا هو «الظاهرة الاثنوغرافية»، خاصة وأن الناقد قد استعمل كلمة «دراسة...»، ونعرف بأن الأثنوغرافيا: Ethnographie (هي علم الأجناس البشرية)، وقد ظهر المصطلح أساسا في حقل العلوم الاجتماعية، وهو علم يعنى بدراسة الشعوب البدائية باعتبارها تمثل طفولة المجتمع الحديث... ثم تواتر استعماله في النقد الأدبي[99].

يمكن الوقوف أيضاً عند الأداة الاصطلاحية التي اعتمدها الناقد لتعيين الأشكال الأولى التي ظهر عليها فن القصة بالمغرب، وتتمثل في «المقالة القصصية الرومانسية»، «المقالة القصصية الاجتماعية»، «الصورة القصصية التاريخية»، «الصورة القصصية الاجتماعية» و«الصورة القصصية النضالية»... ولا شك في أن هذه الصيغ تثير نوعاً من اللبس، وذلك بسبب هذا الجمع بين كلمات ذات حمولات مرجعية مختلفة، بل ومتنافرة أحيانا بين: (النثر والسرد)، (الشعر والسرد)، (الشكل والمضمون)..... إلخ.

وأعتقد بأنه كان على الناقد - من باب الخضوع لمعيار التوحيد الاصطلاحي- أن يستعمل الأدوات الاصطلاحية التي تواضع النقاد على استعمالها للتعبير عن الأشكال السردية التأسيسية في الأدب العربي، أذكر منها على الخصوص مصطلحي «الأحدوثة» و«الحكاية». هذان الشكلان قد يختلفان عما سماه الناقد «المقالة القصصية» و«الصورة القصصية» في بعض الخصائص النوعية، لكن تبقى مع ذلك القواسم المشتركة بينهما كثيرة، متمثلة أساساً في البساطة و النمطية والغرائبية»[100]... إلخ.

أقف في الأخير عند الجوانب المتصلة بتعريف المصطلح، الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها في هذا الإطار، هي أنه ليست هناك تعريفات بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، هناك تحديدات تندرج في إطار ما يصطلح

عليه بـ «التعريفات التكوينية» و«هي التعريفات التي تربط الشيء المعني بماض أو بأصل أو بتاريخ، فهي تفسر الشيء بنشأته وحدوثه، وتصف كيفية تكونه، وكيف يصير، وكيف يتغير»(101). والأمثلة على هذا النوع من التعريفات عديدة؛ فتحت عنوان «المقالة القصصية» يتحدث الناقد عن ظهور المقالة في المشرق العربي ثم في المغرب، وأهم الرواد الذين كتبوا في هذا الفن إلى أن يصل إلى تحديد أهم الأسباب التي أدت إلى ظهور المقالة القصصية في الأدب المغربي الحديث. ومع ذلك فإن هذا الحديث الذي يمتد في حوالي أربع صفحات(102) لا يسعفنا في تكوين تصور دقيق وإجرائي حول مفهوم «المقالة القصصية».

يطغى هذا النوع من التعريفات على معظم فصول مادة الكتاب، ولعله يستقيم مع الرؤية المنهجية التاريخية المعتمدة في التحليل. الملاحظ أيضا أن الناقد يهمل تعريف المصطلحات التقنية التي يشتغل عليها مثل الشخصية، السرد والوصف.... إلخ.

ولعل الناقد لا يرى فائدة في التعريف بها، على اعتبار أنها مصطلحات غنية عن التعريف، أو «بديهية» أشير هنا إلى أن الخطاب النقدي التقليدي كان يهمل التعريف بالمفاهيم التي يشتغل عليها بدعوى أن لها معنى ثابتاً وأزلياً. وهذا ما تحدث عنه رولان بارت بطريقة انتقادية بقوله: «إن عدم التساؤل عن كيان الأدب يعني فكرة مفادها أن هذا الكيان أزلي وثابت، أو إذا شئنا بديهي وبإيجاز إن الأدب غني عن التعريف [...] إن رفض هذا التساؤل يعني أيضا الإجابة عنه، لأن فيه إقرارا بفكرة الحس المشترك التقليدية»(103).

هناك تعريفات أخرى لا يستحضر فيها الناقد المعطيات التكوينية للظاهرة، لكنها تعريفات انشائية لا تستجيب لقواعد التعريف التي وضعها علماء المنطق. فمثلاً، يعرف الناقد المقالة القصصية بقوله: «نعني بها الأقصوصة التي تقترب في سماتها وبنائها من المقالة النثرية المعروفة، أكثر مما تحفل بمميزات الفن القصصي الصحيح»(104).

إن هذا التعريف لا يعبر عن ما هوية المقالة القصصية؛ ذلك أن من شروط التعريف الصحيح ألا يظهر فيه «المعرف» وإلا أصبح تعريفاً دائرياً. وهذا ما حصل للناقد فقد عرف «المقالة القصصية» بـ «المقالة» و«القصة»، مع أنها من مكونات المعرف نفسه. إن مثل هذا التعريف موجه لأناس يفترض ضمنياً أنهم يعرفونه من قبل . ولذلك فإن التعريف لا يضيف جديداً، وهذا هو سر التعبير بـ «... المقالة النثرية المعروفة» و«...الفن القصصي الصحيح». وهما تعبيران يحيلان على «فكرة الحس المشترك التقليدية»(105). كما تحدث عنها رولان بارت؛ بمعنى أن الناقد لم يكن

معنيا بالتدقيق في مفاهيم المصطلحات على اعتبار أن لها كياناً ثابتاً وبدهياً.

لقد كان الهدف من هذا البحث هو تسليط الضوء على المقاربة التاريخية للفن القصصي في النقد المغربي الحديث، ولتحقيق هذا الهدف لم نعمد إلى تجميع مختلف الدراسات التاريخية التي كتبت حول فن القصة في النقد المغربي الحديث، وإنما اخترنا نموذجاً نقدياً حاولنا تحليله، في بنياته ومكوناته وأطره المرجعية. وقد خلصنا من خلال عملية التحليل إلى استنتاجات نقدمها بالطريقة التالية:

- على المستوى المنهجي، ينفتح الخطاب على حساسيات نقدية متباينة في مرجعياتها النظرية والإجرائية، وتبقى الرؤية التاريخية - مع ذلك - هي المهيمنة.
- على مستوى بنية الخطاب، تخضع المادة المقدمة لمبدأين: «التنظيم الزمني التعاقبي» الذي يقضي بتناول الظاهرة المدروسة في تحولها وانفتاحها على الزمن. «التحقيب» الذي يسمح بالتركيز على حقب تمثل شكلا من أشكال الثبات داخل حركة التطور.
- على مستوى المتن، تتشعب النصوص التي يشتغل عليها الناقد التاريخي، مما يطرح صعوبات كثيرة، من حيث القدرة على التحكم والسيطرة على هذا المتن.
- على مستوى الممارسة النقدية، يهيمن أسلوب تلخيص الأحداث على الخطاب، مع إهمال واضح للجوانب التقنية والفنية للنص القصصي (السرد، الوصف، الزمان، والمكان.... إلخ).
- يهيمن «القياس» - بما يعنيه من إعادة فرع إلى أصل على البنية الحجاجية والاستدلالية للخطاب.

الهوامش

1) انظر على سبيل المثال:

- د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص: 5.

- د. حسين الواد، في تأريخ الأدب، مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت ط2، 1993، ص: 310.

*) الكتاب في الأصل رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، وقد تمت مناقشتها سنة 1975 بجامعة محمد بن عبدالله بفاس. وقد صدرت – بعد ذلك – عن دار العودة، بيروت، ب ت.

**) لقد اعتمدت على هذه المنهجية في الأطروحة التي حضرتها لنيل دكتوراه الدولة في موضوع «النقد السردي في المغرب: المرجعية والخطاب»، جامعة محمد الأول بوجدة، الموسم الجامعي 2002-2003.

2) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات. ص: 9.

3) أحمد اليبوري، فن القصيرة في المغرب (1914-1966)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس، الموسم الجامعي 1967.

4) د. عبدالمحسن طه بدر، الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985، ص: 10.

5) نفسه، ص: 10.

6) د. سمير حجازي، المناهج المعاصرة للدارسات الأدبية، دراسة نقدية لإشكالية المناهج، شركة الطبع والنشر. 1983ص: 109- 110.

7) أحمد المديني فن القصة القصيرة بالمغرب ص: 471.

8) د. سمير حجازي، المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية. ص: 108.

9) نفسه، ص: 9.

10) د. عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938) دار المعارف، ط: 2، 1968. ص: 10.

11) أحمد المديني فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 9.

12) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل. دار الطليعة، بيروت. ط 2: 1981. ص: 8.

13) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 10.

14) الان دوجلاس، المؤرخ والنص والناقد الأدبي، مجلة فصول، م ج: 4، عدد: 1. 1983، ص: 96.

15) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العروبية للدراسات والنشر، 1987، ص: 46.

16) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 85.

17) نفسه، ص: 35.

18) نفسه ، ص: 259.

19) نفسه، ص: 7.

20) نفسه، ص: 7-8.

21) انظر اللائحة في ص: 484-485.

22) نفسه، ص: 10.

23) انظر – على سبيل المثال – ما قاله عن قصة «كارمين أو شهيدة الغرام» لمحمد الضرباني، ص: 97.

24) هذا مع العلم بأن النص قد نشر فعلا ضمن مجموعة قصصية تحت عنوان «قصص من المغرب»، لكن مع ذلك فإن هذا النص هو أقرب إلى نص روائي، سواء إذا اعتمدنا مقياس الحجم، أو مقياس البناء الحكائي. انظر: أحمد عبدالسلام البقالي، قصص من المغرب، المطبعة العالمية ، القاهرة (دون تاريخ النشر).

25) هذا ليس معناه أننا نعتبر الحجم هو المقياس الوحيد لتحديد الفروق النوعية بين القصة القصيرة والرواية، لكن المجال لا يتسع في هذا الموضع لتحليل جميع عناصر الاختلاف، للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى:

فكتور تشكلوفسكي، بنية الرواية وبنية القصة القصيرة. تر: سيزا قاسم. مجلة فصول المصرية. مج:2 عدد 4. 1982.

26) هذا النص نشر هو الآخر ضمن مجموعة قصصية تتضمن بعض النصوص التاريخية للكاتب، لكن مع ذلك فإن نص «شقراء الريف» في الحقيقة نص روائي. انظر:

عبد العزيز بن عبدالله، شقراء الريف، دار النجاح، بيروت 1973.

27) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 32.

28) نقلاً عن كاظم سعيد، فن كتابة الاقصوصة. الموسوعة الصغيرة عدد 16 دار الجاحظ، بغداد 1978 ص: 55.

29) O. Ducrot, T.Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du language. Seuil, page 188.

30) في الصفحة 136 مثلاً يتناول الناقد النصوص القصصية التالية: الجاسوسة المقنعة-غادة أصيلا-عذراء الميريا... وهي نصوص قصصية لـ «عبدالعزيز بن عبدالله».

31) نفسه، ص: 373.

32) نفسه، ص: 474.

33) نصادف هذه الأحكام في مواضع كثيرة من الكتاب. يمكن رجوع –على سبيل المثال لا الحصر – إلى الصفحات التالية: 193- 194- 117 -128.

34) نفسه، ص: 476.

35) نفسه، ص: 258.

36) انظر في هذا الصدد:

– فلاديمير بروب، مرفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط 1، 1986.

– مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1، 1982.

37) لانسون، منهج البحث في الأدب واللغة (مرجع مذكور) ص: 412.

38) نفسه، ص: 467-468.

39) للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة، يمكن الرجوع إلى الكتب التالية:

- T.Todorov, les catégories du récit, in l'analyse structural du récit, communication 8 , ed seuil, p : 138
- R. Barthes, S/Z, ed seuil , p : 74.
- Michel Zerrafa, personne et personnage, ed Klinckeick 1971.

40) نفسه، ص: 102.

41) احمد ابراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصـــر (مرجـع مذكور) ص: 78.

42) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 110 -166 -282 -367.

43) م. فورستر، حبكة الرواية، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث. تر: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق 1966. ص: 129.

44) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 371.

45) نفسه، ص: 422.

46) نفسه، ص: 168.

47) نفسه، ص: 324. قارن هذا الكلام بما أورده «تودوروف» في تعريفه لهذه التقنية بقوله:

«حين نقرأ عملا أدبيا تخييليا، لا ندرك الأحداث التي يصفها إداركاً مباشراً، في نفس الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضاً، وإن بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها» انظر:

T.Todorov, les catégories du récit , in - L'analyse structurale du récit, points, seuil, 1977

48) أحمد المديني، فن القصة القصيرة في المغرب. ص: 324.

49) نفسه، ص: 168.

50) نفسه، ص 17.

51) نفسه، ص: 19.

52) نفسه، ص: 20.

53) نفسه، ص: 21.

54) نفسه، ص: 23.

55) نفسه.

56) نفسه، ص: 475.

57) انظر الصفحات التالية: 149 -189 -241 -305.

58) مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1982، ص: 101-104.

59) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص:42 إلى 48.

60) نفسه، ص: 78.

61) نفسه، ص: 133.

62) نفسه، ص: 90-91.

63) نفسه، ص: 375 وما بعدها.

64) نفسه، ص: 168 وما بعدها.

65) انظر امثلة على ذلك في الصفحات التالية: 376- 106 -195 -202 -210.

66) نفسه، ص: 195-196.

67) نفسه، ص: 388.

68) نفسه، ص: 329 وما بعدها.

69) نفسه، ص: 329 وما بعدها.

70) نفسه، ص: 265 وما بعدها.

71) لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب، ص: 43.

72) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص: 163.

73) نفسه، ص: 184.

74) نفسه، ص: 57.

75) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص: 325.

76) نفسه، ص: 219.

77) نفسه، ص: 277.

78) محمد أحمد مصطفى السرياقوسي، التعريف بالمنطق الصوري. دار الثقافة للطباعة والنشر، 1980 ص: 291 وما بعدها.

79) فن القصة القصيرة بالمغرب.ص: 71.

80) نفسه، ص: 128-129.

81) نفسه، ص: 55.

82) أحمد بوحسن، التقليد وتاريخ الأدب العربي، مقال ضمن كتاب : التحقيب (التقليد – القصيعة – السيرورة) منشوارت كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة: ندوات ومناظرات، رقم: 81، ص: 73.

83) أحمد بن حسين النجار، جريدة التقدم في 21 ديسمبر 1938. نقلاً عن عبدالجليل ناظم، نقد الشعر في المغرب الحديث توبقال للنشر. ط 1 ، 1982، ص: 100.

84) اذكر مرة أخرى بأن كتاب «فن القصة القصيرة بالمغرب» هو في الأصل رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، وقد نوقشت سنة 1975.

85) أحمد بوحسن. التقليد وتاريخ الأدب العربي ص: 70.

86) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص 35.

87) نفسه، ص: 129.

88) ص: 343 وما بعدها.

89) نفسه، ص: 326.

90) نفسه ص: 336- 358.

91) نفسه، ص: 142.

92) نفسه، ص: 162.

93) صدر لأحمد المديني العديد من الأعمال السردية نذكر منها:

- العنف في الدماغ (مجموعة قصصية)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1971.

- سفر الإنشاء والتدمير (مجموعة قصصية)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1977.

- زمن بين الولادة والحلم (رواية)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1976.

- وردة للوقت المغربي (رواية)، دار الكلمة، بيروت، 1981.

- مدينة براقش (رواية)، منشورات الرابطة، البيضاء، 1998.

94) رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، محيى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987.

95) R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Ed minuit, p : 13

96) يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى:

Svend Erik Larsen, Sémiologie Littéraire, Traduit par Francoise Arndt 1984, p : 18

97) R. Barthes, Qu'est ce que la critique, In Essais critiques Paris, P : 225

98) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب ص 169.

99) بالنسبة للدراسات النقدية المغربية يمكن الرجوع على سبيل المثال إلى:

- عبد الكبير الخطيبي. الرواية المغربية تر:م محمد برادة، عدد 2، الرباط 1971 ص: 51.

100) للمزيد من التفاصيل حول المكونات البنائية والتشكيلية لهذه الأشكال السردية يمكن الرجوع إلى:

- محمد فهمي عبداللطيف، الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، سلسلة كتابك. دار المعارف، مصر 1979.

- نبيلة ابراهيم، البدايات الأولى للتأليف القصصي. مجلة الأقلام العراقية عدد: 8 - لسنة: 1977.

101) محمد أحمد مصطفى السرياقوسي، التعريف بالمنطق الصوري (مرجع مذكور) ص : 107.

102) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، من ص 77 إلى ص 80.

103) R. Barthes, Essais critiques, Paris, ed seuil, points 1981, P: 247.

104) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 85.

105) محمد أحمد السريا قوسي،التعريف بالمنطق الصوري ص 112.

* * *

كيف تقرأ الرواية ذاتها؟ نظر في الحكاية الواصفة

أحمد السماوي

1 - تمهيد:

شهدت الرواية في تاريخها تطوراً من الرواية المسماة «تقليدية» وهي التي تضفي على العالم معنى ومنطقاً خارجيين إلى «الرواية الجديدة» التي سعت إلى تقديم عالم روائي متشظ. ومنهما إلى رواية ما بعد الحداثة، تلك التي تسميها باتريسا وُوغْ PAtricia Waugh «ما وراء التخييل» Meta-fiction[1] وحدتها بالحكاية «التي تتوفر في الآن نفسه على عالم تخييلي وعلى إفادات بكيفية إبداعه»[2]. ومادام الإبداع السردي روائياً كان أو أقصوصياً، مهما تتمتن صلته بالواقع، تخييلاً محضاً، فقد جاء «ما وراء التخييل» «ليفسح المجال للوعي الذاتي لدى الكاتب ليتدخل في بناء النص السردي. و«التخييل» - كما يعرفه عبدالقاهر الجرجاني - هو أن يثبت الشاعر (وههنا السارد) أمراً غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[3].

وقد انخرطت الرواية العربية في بنية الرواية العالمية هذه لا عن تقليد بل مثاقفة. وقد انتبه سعيد يقطين منذ 1985 إلى حضور «الخطاب على الخطاب» في النصوص السردية المغربية؛ وعاد إلى تعميق

النظر في القضية اعتماداً على تنظير باتريسيا وُوْ، فكتب في 1993 مقالة عما اصطلح عليه بـ «الميتاروائي» في روايات ست مغربية، مشيراً في الأثناء، إلى أن التجربة الروائية العربية قد وظّفت هذه البنية كما هو الحال لدى يوسف القعيد[4].

ولقد أسهمت الرواية المغربية العربية، في هذه البنية سواء عند الميلودي شغموم في «عين الفرس»[5] أو إبراهيم الدرغوثي في «الدراويش يعودون إلى المنفى»[6] أو حسن بن عثمان في «بروموسبور»[7]. وسأركز بحثي على روايتي شغموم وابن عثمان السابقتي الذكر.

والكلام على «ما وراء التخييل» أو على ما سأصطلح عليه بـ «الحكاية الواصفة» Métarécit لدى حسن بن عثمان يفرض نفسه. فالقارئ لا يمكن أن تفوته هذه الظاهرة لهيمنة حضورها في نص ابن عثمان السردي منذ الصفحة الخامسة من الرواية[8]. أما شغموم فتشي صفحات روايته العشر الأولى بمثل هذه البنية. وقد قدّ ابن عثمان لغة واصفة Métalangage للتعبير عن هذه الحكاية الواصفة. فسمّاها الهامش والنص والتقرير[9]. أما شغموم فلئن لم يطلق عليها تسمية بعينها، فقد كان بها واعياً، وأفسح لها المجال كي تُعد هي نفسها لغة واصفة للحكاية، فإذا هي الوقائع والقصة والحكي والحكاية والتاريخ والخرافة[10]. وعندما تكون الحكاية هامشاً أو نصاً أو تقريراً، تعكس وعياً ذاتياً بفعل الحكاية ذاته. فكيف ترد الحكاية الواصفة في نصي ابن عثمان وشغموم السرديين، وما الوظيفة التي تلعبها فيهما؟

2 - الحكاية الواصفة عامة وخاصة:

أول ما يلفت الانتباه بخصوص هذه الحكاية الواصفة موقعها من النص. فقد جاءت في «بروموسبور» منبثة في كل جانب من جوانبها. وعندما ننظر في فاتحتها نستطلعها طِلع الرواية تفاجئنا العتبة بما تلعبه من دور مزدوج. فهي توجّه القراءة وتفتح آفاق انتظار ربما تتحقق وربما تخيب؛ وهي تحدد غاية القص وتُشرع أبواباً للجدل أو بالأحرى للمماحكة عندما يتهم السارد/ الكاتب دور النشر بالتزييف والغش، في حين يرى في نفسه الحق والصرامة[11]. وقد يبدو الدخول في هذه المماحكة مجانياً، لكن ربطه بالتصدير المأخوذ عن ابن أبي الضياف الذي يشير إلى تقدم الغرب عنا نحن العرب أحقاباً، وعن المتنبي الذي يشيد بالقول يبلغ مداه ولا يُقطع قبل الأوان، من شأنه التهوين من هذه المماحاكة. فالمقصد من القصد – متى كان صادقاً ممتعاً – الإسهام في البناء؛ ولا إسهام في البناء دون إفساح المجال للقول يبلغ مداه؛ أما لجمه واتهام صاحبه بالقصور وبث الفتنة فمما يحول دونه.

وإذا اعتبرنا الفاتحة مما لا يدخل تحت

طائلة الحكاية الواصفة باعتبارها مجرد إعلان عما عساه أن يكون، فإن تطابق المفترض فيها مع المتحقق في درج الرواية يسمح بإدخالها ضمن الحكاية الواصفة. فما بدا من الكاتب في الفاتحة من مماحكة أعلن عنه السارد وهو يتحدث عن سيسي الكاتب عندما أخبر أنه محب لأكل الرؤوس[12]. ومثل هذا الكلام من السارد على سيسي الكاتب يجعل اختلاف سيسي عن الكاتب «الملموس» أمراً ممكناً. إلا أن حذق لعبة التمويه هو الذي يوقع المسرود له في الملبس. فسيسي بما هو شخصية لها دور فاعلي وآخر تمثيلي فضلاً عما لها من هوية مخصوصة، يختلف عن السارد بما هو شخصية واصلة دورها الكلام فحسب. فمن منها يتكلم بلسان الكاتب الملموس؟ أتكون الشخصيتان انشطاراً لشخصية واحدة هي السارد/ الفاعل أي ذاك الذي يستعمل ضمير المتكلم، وتكون حكايته حكاية قصته هو الخاصة؟

وهكذا، إذاً، تنشأ الحكاية الواصفة عندما يتوفر متن عليه تشتغل[13] أو هي تعلن عن نفسها قبل أن يتوفر هذا المتن في مستوى الحكاية، وإن كان في مستوى القصة جاهزاً؛ من ذلك أن الفصل الثاني من رواية سيسي الكاتب قد تسلّمه عباس بعدُ للقيام بطباعته، ولا السارد ولا المسرود له بعارفين فحواه[14]. وفي «عين الفرس» تتنازع الحكاية الواصفة طريقتان: التقويم المسبق للأحداث ولمّا يعلم المسرود له بما حدث، والتقويم اللاحق للأحداث عندما تقدم الحكاية الواصفة قراءتها المخصوصة. وقد تفعل ذلك في نوع من التوازي وبشكل متواقت. وقد يفصل بين الحكاية والحكاية الواصفة فضاء نصي كبير؛ من ذلك أن «زيالة مع الآخرين» الوارد ذكرها منذ لقاء عباس مع الإمام سعدون في الفصل الثاني من «بروموسبور» (ص 62) لم يقع التعقيب عليها في الحكاية الواصفة إلا في ص 117. وقد يُتصور أن «الذيل والتكملة» في «عين الفرس» هما مولد الحكاية الواصفة؛ لكن بقدر ما يصح ذلك ظاهراً تسعى الحكاية الواصفة إلى التبرؤ منه، والرجوع إلى الحكاية تؤكد بهما انخراطها فيها. ورغم ذلك، فإن امتداد الحكاية الواصفة هذه على مدى خمس عشرة صفحة لا يجعل من الهين على المتقبل التصديق بما تدعيه الحكاية الواصفة. فبين جري المتكلم في الحكاية وراء السرد، وجريه في الحكاية الواصفة وراء الكلام المجرّد فرق يلمسه المسرود له للوهلة الأولى. لكن المتكلم، توكيداً منه لتماهيه في الحالين لايفتأ يدفع عن نفسه تهمة التفلسف (ص 54 وص 76)[15].

وورود هذه الحكايات الواصفة، في مثل هذه المواقع، يعطيها صفة «الحكاية الواصفة العامة» وتأتي هذه الحكاية عادة على صورة بنية نصية أصلية تركيبياً[16]. فكيف تتجلى مثل هذه الحكاية في النصين السرديين لابن عثمان وشغموم؟

إن الحكاية الواصفة باعتبارها وعياً ذاتياً بفعل الحكاية، تمثل نقلة نوعية في طبيعة البنية السردية. فهي فرصة للتحول من السرد الذي هو السمة المميزة للحكاية إلى المقال الذي يختلف شكلاً ومحتوى عن الخطاب السردي. وتتوفر هذه البنية على تقويم للحكاية كأن تراجع الأدوار التي أوكلتها لبعض الشخصيات[17] أو تفكر فيما عسى أن يكون عليه التطور اللاحق للأحداث[18]. والحكاية الواصفة، مع هذا وذاك، تلقي أحكاماً على الحكاية - كأن تراها غريبة[19] أو تحدد المقصد منها أو هكذا به توهم. وقد تعقّب على الحكاية فتؤكد بعدها اللامعقول[20]. ويصل الأمر بالذات المتكلِّمة أحياناً إلى تقويم تحليلها كأن ترى أن ما تقدمه ليس سوى علامات، إرادة تبحث عن ذاتها خصوصاً إذا أصبحت الحدود بين الواقع واللاواقع أو المعقول واللامعقول خفية غير ملموسة[21]. وإذا الحكاية، بهذا، قد قرأتها الحكاية الواصفة سلفاً ولم تترك للمسرود له إمكان قول[22]. غير أنها سرعان ما تستدرك لتلح على إحكام التمويه[23].

ولا تقتصر الحكاية الواصفة على مناقشة الحكاية أو تحليلها وإنما تتعدى ذلك إلى اعتبارها مرجعاً تمتح منه أو واقعاً تحيل عليه. وهو ما يعني تبادل أدوار بينها وبين الحكاية. فالمفروض في الحكاية أن يتكلم السارد/ الكاتب على الشخصيات التخييلية التي يبئرها؛ أما أن تصبح الشخصية التخييلية هي التي تتكلم على الكاتب فذلك مدعاة إلى الدهشة والمساءلة[24]. وهذا الخطاب على الخطاب لا يتغيا تعقيباً على ما سبق من حكاية، إنما هو توسعة لها وتضخيم. وبذلك يكون «حكاية واصفة خاصة»[25].

وأهم ما يوضّح طبيعة الحكاية الواصفة هذه هو ما يحصل فيها من أثر ممارسة الحكاية عليها، أو ما تؤثر هي به على الحكاية فتعدّل سيرها. من ذلك التحول الفجئي من رفض الإمام السلفة إلى القبول بها[26]. ومن ذلك أيضاً تهرب السارد من التعديل المطلوب في الأحداث بجعله الشخصية ترتاح إلى الاختيار الذي انتقدته لديه سابقاً[27]. كل ذلك يبرهن على نوع من الجدل بين سارد الحكاية وسارد الحكاية الواصفة.

ولشدة تلبّس الحكاية الواصفة بالنص، غلب حضورها في درجات ثلاث من فعل الحكاية: الأولى عند الحكاية المتضمِّنة، والثانية عند الحكاية المتضمَّنة، والأخيرة عند الحكاية الواصفة. فـ «زبالة مع الآخرين»، وهي أقصوصة سبق لسيسي الكاتب أن نشرها، إذ ترد في حكاية «بروموسبور»، تكون حكاية متضمِّنة؛ والحكاية التي أطّرتها هي «بروموسبور» المتضمَّنة؛ ولهذه حكاية واصفة تتكلم عليها. وقد اتخذت الحكاية المتضمَّنة، الأقصوصة تلك، هي نفسها، بنية تضمّن.

فهناك السارد فيما يرويه الكاتب يستعمل ضمير المتكلم مفرداً كان أو جمعاً؛ وهناك السارد الداخلي وهو «الكاتب من بلدنا». وهناك أخيراً السارد الماوراء قصصي، وهو سجين المرات الثلاث. وبناء التدرج هذا يحد الحكاية الواصفة بالسلب إذ هي مراتب ثلاث تتقلص طرداً، وبالإيجاب إذ هي أيضاً مراتب ثلاث تنمو طرداً: حكاية دنيا، فحكاية، فحكاية واصفة.

والغريب أن مثل هذه البنية تحضر بقوة في «عين الفرس». فالحاكي فيها هو مؤنس الأميرال. ولا نعرف أن اسمه محمد بن شهرزاد الأعور إلا بعد لأي. وهو اسم لا يخلو من دلالة. فهو يذكّر بمحمد النقّال الذي دعى عليه المرات المتعددة، وبشهرزاد التي تسكت عند انبلاج الفجر وتحكي حفاظاً على نفسها من القتل، وبالعور الذي هو سمة للفرس الذي لا يملك إلا عيناً واحدة. إن هذا الحاكي ينقل عن محمد النقّال، وهذا يروي عن المهدي السلوقي الذي أخذ الحكاية عن مبارك بوركبة. ولم يكن هذا ليبتدع القصة ولا ليحضر وقائعها، وإنما هو سمعها عن صديق له. وهذا بدوره رواها عن صديق له. وبناء التدرج هذا، لئن لم يشبه ما ورد عليه في «برومسبور»، لافت للانتباه لأن فيه توكيداً مفاده أن الحكاية ما هي إلا نصوص تُتناقل. ولكن حاك إضافته المخصوصة. وفي تحول الرواية من مرتبة إلى أخرى ما يضفي عليها طابعاً حركياً، ويؤكد كونها لم تكتمل وإنما هي بصدد الاكتمال.

وانتماء الحكاية الواصفة إلى لغة النقد، وهو خطاب على الخطاب، لا يعني أنها تخلو من بعد سردي هو خصيصة الحكاية، رغم الإصرار على علاقة الانفصال القائمة بينها حكاية واصفة وبين سابقتها حكاية. فإلحاح الحكاية على أن سيسي الكاتب الذي يكتب رواية عن «برومسبور» ليس سوى شخصية تخييلية لا تربطه بالسارد، لسان حال حسن بن عثمان، الكاتب، أي صلة، لا يجد من لدن المسرود له أذناً صاغية. فهو مقتنع بأن لعبة الانفصال/ الاتصال ضرورية لإحكام التمويه؛ وهو ما يجعل بنية «الحكاية الواصفة الخاصة» جزءاً لا يتجزأ من بنية النص السردي في كليته.

والأمر نفسه في «عين الفرس». ففيها يبدو المتلفظ واعياً بأن صنيعه ليس السرد بقدر ما هو التحليل والمقارنة. وهذان معاً، من قبيل النثر العملي إن لم يكن العلمي وليسا من النثر الفني حيث درجة الأدبية رفيعة. وهو ما يؤكد أن «الذيل والتكملة» اللذين يوهمان بأن هناك تحولاً في طبيعة المتلفظ سرعان ما يتبدد لأن الحكاية، في هذا القسم الثاني من الرواية تتواصل إذ فيها يعيش السارد/ الفاعل محمد بن شهرزاد الأعور في مدينة «عين الفرس» ويعينه الأهالي بالشهادة له زوراً، إذ ادعوا أنه أخو الطاهر

المعزة ولذلك يحق له سكنى بيت الطاهر بعد غيابه وزوجته؛ وفيها يعرض عليه الرعدة دكانه. ولكن السارد/ الفاعل يصر على العيش على السمك والأعشاب البرية. وفيها يستعطف أهالي المدينة البحر علّه يعيد الهالكين، وتقدم الفتيات في سن الزواج للبحر قرابين حتى إذا نجا الشبان كانوا لهن أزواجاً. وفيها أيضاً تدعو إحدى الفتيات محمداً هذا إلى مساعدتها على استخراج حميد ولد العوجة من البحر.

المهم في كل هذا توكيد عدم انفصال الحكاية عن الحكاية الواصفة، وتلبسهما بعضهما ببعض.

وبهذا تقيم هذه الحكاية الواصفة عامة أو خاصة، بحسب الموقع الذي ترد فيه الحكاية، وبحسب اهتمامها بمقاطع فيها مطولة أو بجزئيات تفصيلية، تقيم نوعاً من الجدل الدائم بين السارد في الحكاية والمعقِّب في الحكاية الواصفة. وهذا من شأنه أن يجعل لمثل هذه البنية في السرد المعاصر، لا محالة، وظائف وأهدافاً تتغياها. فما عساها أن تكون؟

3 - وظائف الحكاية الواصفة:

لقد انتبه حسن بن عثمان إلى الغاية الكبرى من هذه البنية في حكايته الواصفة «تلك هي الدنيا، وهوامش أخرى...» عندما نفى البعد الأسطوري عن الكتابة، والتضليل الذي طالما مارسه الكتاب عندما ادعوا أن الكتابة خلق وقدرة وموهبة وعبقرية وقوة وثراء وسمو روح ونبل معدن[28]. فالكتابة ليست شيئاً من هذا، وإنما هي مكابدة ونوع من التآكل من الداخل، يعيشها الكاتب هوساً وكابوساً، بل تتوتر علاقته إبانها بشخصياته إلى حد همه بقتلها حتى يرتاح منها. ولذلك قد يميتها بالسكتة القلبية أو الذبحة الصدرية حتى يتخلص من ضيق أوقعته فيه[29]. وقد تتعقد العلاقة بين الكاتب وشخصياته فتصبح رغبة في الانتقام المتبادل، وإن كان الأمر أساساً بيد مبدع الشخصية يتصرف بها على هواه. وتأتي الحكاية الواصفة إذاً لتعلن عن مأزق الكاتبة السردية وتبحث لها في الآن نفسه عن مخرج. ومن هذه المخارج تفكير السارد في الحكاية الواصفة بصوت مرتفع. فبدل أن يشطب الكاتب في مسودته، ما بدا له غير مرضي، يحيط المسرود له به علماً. فمن أدراه، ربما يكون للاختيار الذي ذهب إليه أول مرة ما يبرره؟

إن السارد، وهو يعلن عن حيرته يجعل أمر الكتابة هيناً، لا هالة أسطورية تحف به، شأن السارد في ذلك الساحر يوضح الجمهور المتفرجين أصول اللعبة التي يمارسها. أيقضي هذا النفي للهالة على ما للنص من سحر؟ ألا يكرر الساحر لعبته - وقد فسرها - مرة أخرى، فيجد لدى المتفرجين انبهاراً تماماً كما كان الأمر في السابق؟ أولا يجد القارئ لذة في

قراءة الرواية ثانية، وقد عرف ما كشفه له الكاتب من حيل أو تردد في اتخاذ هذا الموقف أو ذاك؟

إن ما يضفيه السارد، في حكايته الواصفة من تجريح ما أورده بعد في حكايته أو تعديل، يجعل أمره ملتبساً لدى المتقبل، أهو يتواصل مع الشخصية نفسها أم هو يتواصل مع شخصيتين مختلفتين؟ إن طرح هذا السؤال هو مما تقتضيه الحكاية الواصفة. فهي تنبه إلى ما توخّاه السرديون من فصل بين الكاتب والسارد. فمنذ أن ابتدع وولف غانغ كايزر Wolfgang Kayser في 1958 مفهوم الكاتب المعني l'auteur impliqué باعتباره واسطة بين الكاتب الملموس والسارد التخييلي دأبت السرديات على الأخذ بهذا التمييز(30). وقد جاءت رواية ما بعد الحداثة لتخلط الأوراق من جديد، فتجعل التمييز بين ذوات التلفظ الثلاث هذه أمراً غير ميسور. فهل المتكلم في الحكاية هو السارد التخييلي، في حين هو في الحكاية الواصفة الكاتب الملموس؟ من عساه إذاً أن يكون «سيسي الكاتب» في «برومو سبور» و«محمد بن شهرزاد الأعور» أهما مجرد شخصيتين تخييليتين أم لهما من الساردين والكاتبين الملموسين بعض القرابة إن لم تكن كلها؟ أوليس دفع السارد في «عين الفرس» عنه تهمة التفلسف يؤكد وقوف الكاتب الملموس وراءه باطلاعه الواسع على السردي والفلسفي؟

ولئن تبين للمسرود له اختلاف ما بين ذاتي تلفّظ، واحدة حاكية والأخرى معقّبة محللة، فإنه لا يسعه إهمال القرابة بين الطرفين. ولكنها لعبة الخلط تفرض عليه التعامل مع النص بشكل فيه تردد.

وهذا اللبس الذي تعمد إليه الحكاية الواصفة بخصوص ذات التلفظ يطرح بإلحاح علاقة السارد بالمسرود له في النص السردي المعاصر. فهذا المسرود له، شاء أم أبى، لم يعد ذاك المتقبل السلبي الموكول إليه تجسيد المقول ذهنياً فقط، بل أصبح المحتار الضيق. صحيح أن «عين الفرس»، بما هي من الأدب العجائبي، قد تثير الدهشة عندما يتحول المقول المبتدع أو الخرافة فيها إلى واقع عينيّ ملموس. وما الواقع، في الحقيقة، إلا اللغة مكتوبة؛ أما الأدب المحسوب على الواقعية الوصفية – كما هو الشأن مع «برومو سبور» مفروض فيه الإزاحة والطمأنة. غير أن شيئاً من هذا لا يحصل لأن الحكاية الواصفة تتغيا أساس جعل القراءة التي طالما نادى الكتاب بخروجها من السلبية، للإيجابية. وقدمت لذلك الأدوات الإجرائية المناسبة. وعندما تنقل الشخصية من التخييل إلى الوجود الفعلي، وتحاكم على هذا الأساس، يخرج بها ذلك عن السمت المألوف. فبعد أن كانت في النقد القديم ذات كيان اجتماعي نفسي محدد، ثم أصبحت شخصية من ورق في النقد الإنشائي، ها هي تلتبس، فلا ندري أنحن مع شخصية موهوم بواقعيتها أم مع

شخصية موهوم بحقيقتها أم نحن نطرح السؤال غير ذي الموضوع مادام التمويه قد انطلى، لدقته، علينا؟

إن الحكاية الواصفة، وهي تقدم قراءتها للحكاية، قد تقلص دور المسرود له، بل قد تمحوه. غير أن ذلك ليس يسيراً حصوله. فالحكاية الواصفة، وهي تدّعي تقديم قراءة أو تخلط بين ذوات التلفظ، لا يسعها إلا الإسهام في مزيد الدفع نحو القراءة واكتشاف خبايا لم تتفطن هي إليها، وأنّى لها أن تتفطن؟ وما ادعته هذه الحكاية الواصفة في آخر «بروموسبور» من رغبة في العبث ببعض المعاني التي غدت مهلهلة رثة، لا يمكن للمسرود له أن يقرّها عليها. فالرغبة في تشويه الجميل والممتع والطبيعي متلبسة بالحكاية من أولها[31]. غير أن حضور رقم «الخمسة» بشكل لافت في النص لم يكن لتُجليه الحكاية الواصفة، لا لأنها لم تتفطّن إليه ولكن لإيمانها بأن للمسرود له دوراً يقتضي منه استفساراً وتحليلاً. فهل الرواية محاكاة ساخرة لقواعد الإسلام الخمس، لا في معنى التطاول عليها، بل في معنى تضاؤل شأنها؟ لقد بلغ الرهان الرياضي من القداسة والأهمية درجة أصبح معها يهدد العقيدة الدينية في أركانها الخمسة، بل انقلبت القيم فأصبح العالم عالم ذوي الأرجل لا ذوي الأذهان التي لا تسبب إلا قرفاً وقنوطاً[32]. والخمسة الموجودة في قواعد الإسلام أو قواعد الرهان صلحت هي أيضاً بمراتب النشوة لدى عباس: سفح، فربوة، فقمة جبل، فجنوح إلى السماء، فسدرة المنتهى[33].

ويبدو أن الوعي في «عين الفرس» بأن الحكاية، مهما تبلغ من دقة، لا تستطيع أن تترك القارئ أعزل فاغراً فاه، بل على العكس من ذلك هي تحفز همته إلى كتابة الحكاية سطراً بسطر. فهي، عندما تقرأ نفسها، تشكك في قدرتها على الإقناع بما اختارته من وقائع أو أحداث، وهو ما يجعلها دوماً بصدد الكتابة. وهذا مظهر جديد يبين أن ما بعد الحداثة يتمثل في أن لاوثوقية ولاإطلاقية، وإنما كل شيء نسبي. والقارئ، مع الكاتب، يسهم في إنجاز الحكاية: «الموضوعية هي أنا وأنت»[34].

إن الحكاية الواصفة، وهي تنفي القداسة عن الكتابة، وتفكّر فيها بصوت مرتفع، وتخلط عمداً بين ذوات التلفظ ومستويات السرد، وتدع للمسرود له دوراً مميزاً، إنما تسهم في طرح سؤال الكتابة الجديدة، وسؤال الوعي الجديد. فالكتابة هي التي ضيق وتوتر، لا تحقق هدفها إلا متى كان هناك قبول بها بل دعم لأهلها وإفساح المجال للقول ينع وللفكرة تتبلور. كل ذلك في إطار الوعي البناء لا الادعاء بأن الخطأ اللغوي شيمة كل كاتب كبير كما قال حسن بن عثمان وبأن الحكاية أصلها ثابت في الواقع وفرعها في الواقع أيضاً.

الهوامش

1) Patricia Waugh, Metafiction, the theory and practice of self-conscious-fiction London, New York, Methueh, p. 6. 68. 69.

2) انظر مزيد تفصيل لذلك لدى سعيد يقطين: الميتالغوي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف (لندن)، عدد 70-71، شتاء/ ربيع 1993، ص ص 190-191.

3) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، بيروت، دار إحياء العلوم، الطبعة الأولى 1992، ص 350.

4) سعيد يقطين، م. م. ص 192، 193، 209.

5) الميلودي شغموم، عين الفرس، الرباط، دار الأمان، الطبعة الأولى، 1988.

6) انظر مقال محمد نجيب العمامي، العالم الحكائي في «الدراويش يعودون...» مجلة الآداب (بيروت)، السنة 74، عدد 1.2، جانفي/ فيفري 1999، ص 90 حيث نقل عن مقالة مازالت مخطوطة لعمر حفيّظ «الدراويش يعودون إلى المنفى أو حرية الكتابة وقهر الإيديولوجيا» احتفاء النص بالخروج عن الكتابة الروائية التقليدية والإفصاح عن قصة الكتابة ومراجعها إفصاحاً مباشراً.

7) حسن بن عثمان، برومومسبور، القواعد الخمس للفوز بالرهان الرياضي، 1998.

8) حسن بن عثمان، لا فوق الأرض لا تحتها، تونس، دار سراس للنشر، 1991، الصفحات 91 و127 و151.

9) عين الفرس، ص ص 5-8.

10) برومومسبور، ص 5 بالهامش؛ وهو عين ما أشير إليه في ص 158 من «لا فوق الأرض، لا تحتها»، عندما تكلم على تقديمه نصوصه إلى الأصدقاء يطلعون عليها.

12) برومومسبور، ص 35.

13) المصدر نفسه، ص 34.

14) م. ن، ص 49.

15) عين الفرس، ص ص 50-65.

16) سعيد يقطين، م.م، ص 199.

17) «ما عليك الآن سوى العمل على علاجي قليلاً»، برومومسبور، ص 34.

18) «كان الأجدر بهذا الرويافيكاجي الذي جعلتني أناديه «سيدي الشيخ» أن يخجل من نفسه» برومومسبور، ص 33.

19) «... لسبر أغوار سيسي والتعرف على ما خط من أحداث نهائية لخاتمة الفصل الخامس والأخير من روايته «الغربية»*، برومومسبور، ص 195.

*) التشديد من عندي.

20) عين الفرس، ص 50.

21) م. ن، ص ص 57-59.

22) «كنت أروم العبث ببعض المعاني التي غدت مهلهلة ورثّة..»، برومومسبور، ص 199.

23) «إنها خاتمة قواعد بسيطة لإحكام التمويه في هذه الرواية»، م. ن، ص 200.

24) برومومسبور، ص 58: قال عباس في تردد: «المسألة لا تخصني أنا، إنني أحدثك عن سيسي الكاتب وبلسانه». وفي الصفحة نفسها، يعرف القارئ

أن سيسي الكاتب هو الذي ابتدع شخصية عباس وأوكل إليه الكلام لأنه «من فرط ما لعب ولم يفز، فإنه قرر أن يكتب رواية عن «البروموسبور» لعله يفوز بالمال».

25) «الحكاية الواصفة الخاصة بنية تتخلل البنى النصية الأصلية داخل النص الروائي سواء من خلال التقديم أو داخل الحكاية نفسها أو في نهايتها». انظر سعيد يقطين، م.م، ص 199.

26) بروموسبور، ص 95.

27) يتم ذلك عندما يبلغ عباس أقصى نشوته: «من هناك، من قمة الجبل... وهو يشعر بالتماثل معه ويتطابق وجهتي نظرهما للأحداث»، بروموسبور، ص 37.

28) حسن بن عثمان، لا فوق الأرض لا تحتها، م.م، ص ص 94-95.

29) انظر احتداد النقاش بين عباس وسيسي بسبب قتل هذا الإمام دون سابق تمهيد، بروموسبور، ص 193.

30) Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman? in Poétique du récit, Paris, Seuil, p.p. 70-71.

31) بروموسبور، الصفحات 17 و24 و25، و27، و28، و37.

32) م. ن، ص 199.

33) م. ن، ص 36.

34) عين الفرس، ص 26.

* * *

شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية

مفيد نجم

ركزت الدراسات النقدية في المرحلة التي سبقت ظهور الدراسات اللسانية على النص مهملة الوظائف الأخرى، التي تلعبها هوامش النص أو العتبات النصية كما يسميها جيرار جينيت، كالعناوين الرئيسة والفرعية والمقدمات والاستشهادات والحواشي والإهداءات، وقد جاء هذا التحول متلازماً مع التحولات التي أحدثتها نظرية التفكيك عند ظهورها في مطلع السبعينات من القرن العشرين، حيث عملت على تحطيم سلطة المركز ومرجعياته في الفكر الأوروبي، ما أدى إلى إعادة الاعتبار إلى هذه الهوامش وفي مقدمتها العنونة التي أخذت تحتل موقعاً هاماً في الدراسات اللسانية والسيميائية والنظريات الشعرية والنصية، التي انشغلت بدراسة وظائف العنوان وشعريته نظراً لأهمية الوظيفة الاتصالية التي يقوم بها بدلاً من السياق من خلال أولية موقعه في عملية الاتصال ودوره في إكساب القارئ المعرفة بالنص وتنظيم هذه المعرفة وتأويلها كما يقول رولان بارت، بالإضافة إلى دوره في منح الكتاب اسمه وهويته ومظهرة قصدية المؤلف وخلق أفق التوقع عند المتلقي، لاسيما وأن العنوان يأتي في سياقات نصية تدلل على طبيعة التعالق القائمة بينه وبين المتلقي حيث يمثل كل عنوان (مرسلة صادرة عن مرسل إلى مرسل إليه،

وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل، وكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة، أما الوظيفة الحملية فتتمثل في التفاعل السيموطيقي ليس بين المرسلتين فحسب وإنما بين كل من المرسل والمرسل إليه أيضاً)[1] ص 19، وتظهر أهمية العنوان في كونه خطاباً معنوناً يسم النص ويدخل في علاقة استبدالية معه لأنه (يشكل خلاصة هذا الأخير ولو أنها خلاصة جزئية، وإذ إنه يعلو مجمع النص فإنه يتطلب تقريبه من كل جملة: من أول جملة إلى آخر جملة وعليه يتجلى معنى النص منذ العنوان)[2] ص 132، وبما أن العنوان يتقدم على العناصر الأخرى التي تكوّن النص بحكم موقعه الأولي في عملية التلقي فقد طالبت الدراسات النقدية الحديثة بضرورة دراسته باعتباره مدخلا أو عتبة نستطيع الدخول منها إلى عالم النص واستكناه مدلولاته. وعلى الرغم من الاستقلالية التي يتمتع بها العنوان بحكم أولية موقعه واستقباله فإنه يقيم تعالقه مع النص الذي يحيل إليه من خلال جزئية أو كلية تمثيله للنص الذي يعنونه ويشكل مفتاحه التأويلي، «إضافة إلى أنه يمثل جماع الوحدة الدلالية الكبرى للعمل من خلال قراءة دوال العنوان في ضوء عمله»[3]، والعنوان في نصيته يمكن أن يحيل على مرجع خارجي يتعالق معه مما يتطلب العودة إلى المرجعية التي يتم تفسير معناه من خلالها.

يمثل العنوان علامة دالة مولدة لإيحاءاتها، فهو كالاسم الذي يعرّف به الشخص، أو بمثابة الرأس للجسد كما يقول الناقد محمد مفتاح لأنه (حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل أداة وصل وتعديل للقراءة، ولما كان كناية أو استعارة للنص حسبما يحيّن عنصراً، أو يقيم معادلاً رمزياً (للعمل) فهو معنى معلق في التباس الوظيفتين الآخريين اللتين باتتا الآن مبررتين، الوظيفة الإرجاعية والشعرية)[4] ص 16. إن كتابة العنوان بعد الانتهاء من كتابة النص تجعله ينطوي على قصديّة تعبر عن النص وتشكل تكثيفاً واختزالاً لدلالية هذا النص ورغم ذلك فإن هناك عناوين تحتفظ باستقلاليتها عن النص، وقد أكدت الدراسات السيميائية أن العنوان هو علامة تحيل على النص وتمثل جزءاً من مجموع العلامات التي يتكون منها النص، وهو يتميز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية أو عضوية مع النص مشكلا بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية: العنوان/ النص ص 100، فالعنوان هو المناص الذي يستند إليه النص الموازي ص 100، كما يعد مفتاحاً تأويلياً كما يقول إمبرتو إيكو التأويلي كما يقول إمبرتو إيكو مضيفاً أن العنوان يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطاً يجعل من العنوان الجسر الذي يمر عليه[5] ص 21.

يتميز العنوان بفقره الشديد فهو كلمة أو

حرف أو مركب اسمي أو مركب وصفي أو مركب إضافي وقد اعتبره جيرار جينت بمثابة النص الصغير الذي يحيل على النص الأكبر، إلا أنه رأى أن هذه العلاقة الاحالية تختلف طبيعتها باختلاف العناوين والنصوص ومقاصد المؤلفين(6). من جهته اعتبر الناقد الروسي أوسبنسكي العنوان عنصراً بنائياً يختزل النص مبنى ومعنى وهو لابد أن يوحي بجزئية تمثيله للنص، أو بشمولية هذا التمثيل وأشار إلى نوعين من العناوين هما العنوان الخارجي أو الرئيس والعنوان الداخلي أو الفرعي، أما رولان بارت فرأى فيه علامة مشبعة برؤية للعالم يغلب عليها الطابع الإيحائي، إضافة إلى وظيفة الإعلان التي ترتبط بالإيديولوجيا باعتباره مقطعاً إيديولوجياً، وقد عرّفه ليو هوك بأنه مجموعة علامات لسانية تصور وتشير إلى المحتوى العام للنص(7) ص 10، في حين ميّز جون كوهين بين نوعين من العنونة هما العنونة الشعرية التي تقوم على الانزياح وتشكل خرقاً لمبدأ العنونة، والعنونة في النثر أو الفكر العلمي حيث ينشأ الفرق بين الاثنين من الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر واعتبر العنوان جزءاً من التشكيل اللغوي للنص، كما حدّد في كتابه قضايا الشعرية وظائف العنوان في خمس وظائف هي الوظيفة الانفعالية والوظيفة المرجعية والوظيفة الانتباهية والوظيفة الجمالية والوظيفة الميتالغوية.

لا تنفصل بنية العنوان ودلالته عن خصوصية العمل كما يرى جينت، فهو يتضمن العمل مثلما أن العمل يتضمن العنوان، وعليه فإن وظيفة العنوان تتحدد في الإعلان عن قصديّة المؤلف ومظهرتها فهو لا ينفصل عن مكونات النص ومراتبه القولية واختياره لا يخلو من قصديّة لأنه يأتي في إطار سياقات نصيّة تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان والنص، والنص وعنوانه، وقد أشار جينت إلى أربع وظائف يقوم بها العنوان هي الإغراء والوصف والإيحاء والتعيين وأكد أن وظيفة الإعلان تتداخل مع وظيفة الإيحاء وأن العنوان شديد الفقر على مستوى الدال.

على صعيد اللغة الشعرية يؤدي العنوان دوراً محورياً في تشكيل تلك اللغة وذلك من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، وهذه العلاقة لا تتحدد على أساس البعد الاتصالي وحسب وإنما من خلال البعد الجمالي(8) ص 115. الأمر الذي يجعل وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية لا تتأتى من كونه مكملاً ودالاً على النص، ولكن من حيث كونه علامة لها علاقة اتصال وانفصال معا اتصال من حيث كونه وضع أصلاً لأجل نص معين، وعلاقة انفصال باعتباره يشتغل بوصفه علامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوّنه ونحن نؤول النص والعنوان معاً(9) ص 110.

لقد تباينت وظائف العنوان مع تباين المرجعيات النقدية التي على أساسها جرى مقاربته والنظر إليه فليوهوك تحدث عن ست وظائف للعنوان هي الوظيفة الإخبارية والوظيفة الاشتراطية والوظيفة التسموية والوظيفة التعاقدية والوظيفة الإقناعية والوظيفة الإشارية في حين أشار غريفل إلى ثلاث وظائف للعنوان هي التحديد والاستحضار والتقييم، أما الدكتور عبدالنبي ذاكر فقد أجمل هذه الوظائف انطلاقاً من اعتباره أن العنوان هو نص ملحق مباشر يسهم في وسم معاني النص الذي يسمه هو الآخر، وفي منهجة عملية القراءة والتحكم في تأويل النص وأفق انتظار المتلقي، إلى جانب ما تسهم به قراء ته في تحديد الإطار الثقافي والسيوسيولوجي والتناصي الذي يندرج فيه استقبال العنوان(10) ص 135.

بنية العنوان ودلالاته في أعمال زكريا تامر:

تتوزع عناوين مجموعات زكريا تامر على نوعين من العنونة، نوع يوحي بجزئية تمثيله للنص من خلال كونه عنواناً فرعياً لإحدى قصص المجموعة جرى انتدابه ليكون عنواناً رئيساً للعمل يسمه ويمنحه هويته، على أن هذا الاختيار يأتي في إطار سياقات نصية تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان ونصه والنص وعنوانه، ونوع ثانٍ من العنونة يوحي بكلية تمثيله للنص نظرا لاستقلاله الكياني وتحوله في إستراتيجية العنونة إلى علامة دالة ونواة دلالية كبرى وأولية ذات دلالة بديلة للنصوص التي تخترقها مبنى ومعنى وتشكل جماع المعنى الدلالي لها. وعلى الرغم مما تتمتع به هذه العناوين من استقلالية بحكم أولية موقعها ووظيفتها الاتصالية الأولى فإن هذه العناوين الرئيسة تقيم تعالقها مع العناوين الفرعية التي تحيل عليها هي الأخرى وتقيم علاقة تبادلية معها، ومن الملفت للنظر في عناوين أعمال زكريا أن وظيفة الإعلان التي تقوم بها تتداخل مع الوظيفة الإيحائية بسبب الطابع الشعري المميز للعنوان في الغالب.

تتسم البنية اللغوية للعناوين بتداخل مستوياتها المختلفة فهي تتألف من جملة، أو من كلمة واحدة لكن ما يميزها جميعاً، هو اقتصادها اللغوي الشديد وتعالق بنية هذه العناوين مع بنية اللغة السردية، إضافة إلى أن هذه العناوين تقوم بنيتها النحوية على الحذف الذي يولِّد الغموض فالعنوان كما يقول جون كوهين هو جزء من التشكيل اللغوي للنص، أو هو مرسلة موازية ومختزلة للعمل على حد قول الاتجاهات الشعرية، ومن هنا فإن البنية اللغوية للعنونة تتقاطع مع لغة السرد الحكائي، كما تتعالق في استراتيجية بنائها مع العناوين الأخرى، الأمر الذي يستدعي منا دراسة هذه العناوين أفقياً من أجل الكشف عن تعالق هذه العناوين مع بعضها البعض بهدف معرفة استراتيجية العنونة التي يستند إليها القاص في بناء عنوانه، وتحديد دورها في تشكيل

معادل رمزيّ للعمل، وهذا يفترض دراسة هذه العناوين بصورة عامودية أيضا في ضوء التعالق المفترض بين العناوين الفرعية ونصوص الأعمال السردية المختلفة دون أن نغفل الإشارة مرة أخرى إلى أن هذه العلاقة هي علاقة اتصال وانفصال في الآن معاً، في حين تتوفر علاقة أخرى تقيمها هذه العناوين مع مرجعيات خارجية تستدعيها وتستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي، ولا يمكن قراءة دلالات العنونة دون العودة إلى تلك المرجعيات التي تحيل إليها.

يحيل عنوان المجموعة الأولى (صهيل الجواد الأبيض)[11] إلى مرجعية خارجية تتمثل في مرجعية الحكاية الشعبية الشفوية التي تعبر عن أحلام الفتيات اللواتي يتطلعن فيها إلى مجيء فارس أحلامهن على جواد أبيض لكي يخطفهن ويطير بهن بعيداً، ويقيم العنوان تناصه مع المعنى الرمزي للحكاية التي يستدعيها، ويستمد طاقته الإيحائية من مدلولات هذا العنوان والبنية المجازية للحكاية أو النص الغائب الذي يستدعيه ويستدعي معه فضاءه الوجداني والحلمي، في نفس الوقت الذي يحيل فيه على نصوص العمل السردية التي يتعالق معها ويخترقها جميعاً ليشكل نواة بنية دلالية كبرى وأولية على الرغم من كونه عنواناً فرعياً جرى انتخابه ليكون عنوانا رئيسا بقصد يحفز عليه، وينبع من دلالات العنوان وشعريته، إذ يعبر عن رغبة في الفرح والحلم والانطلاق نحو البعيد والمجهول، وهو ما يشكل المعادل الموضوعي لحالة أبطال قصص المجموعة، الذين يمكن اعتبارهم شخصية واحدة بسبب التشابه الكبير فيما بينهم سواء على مستوى التجربة والمعاناة والهواجس التي يعيشونها أو على مستوى السلوك والمواقف والعلاقة مع العالم ، فهم يعانون من العجز عن اختراق المكان والتخلص من سطوته عليهم ومن شرطهم الاجتماعي والوجودي القاهر الذي يشعرهم بالغربة والمرارة والانسحاق، ما يجعل الحلم وسيلة التعويض الممكنة عن هذا الشعور القاسي بالإحباط والضعف والعجز.

يتألف العنوان من جملة اسمية تأتي الكلمة الأولى فيه جواباً لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو وقد جاء الاسم نكرة جرى تعريفه بإضافته إلى كلمة الجواد الموصوف بالأبيض لكي تتحدد المرجعية الحكائية التي يحيل عليها، أما العنوان الثاني (ربيع في الرماد)[12] والدال على ولادة وانبثاق الحياة الجديدة من الموت فإنه يحمل معنى التضمن لعلاقة ضدّية يأتي فيها معنى الحياة والانبعاث والتجدد متقدما على معنى الموت وذلك من خلال تقدم كلمة الربيع على كلمة الرماد في العنوان، وهو ما ينطوي على مقاصد دلالية يسعى القاص إلى تأكيدها عند المتلقي وتوجيه انتباهه إليها. ويتميز هذا العنوان من حيث بنيته النحوية بكونه خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو،

كذلك يتسم بطابعه المجازي الموحي والدال وهو يتعالق أيضاً مع النصوص السردية في المجموعة التي تعبر عن حالة التخلف والقهر والضعف التي يعاني منها الواقع على المستويين السياسي والاجتماعي من خلال معاناة أبطال قصصه المهزومين، والمقهورين ولا يختلف هذا العنوان عن العنوان السابق من حيث كونه عنوانا فرعيا جرى انتخابه ليكون عنواناً رئيساً للعمل ويأتي المعنى الدلالي للعنوان مناقضاً للتجربة القاسية والمريرة لأبطال قصص المجموعة للتأكيد على معنى الأمل الذي يضمره الواقع رغم قسوته الفادحة وسقوطه الكبير.

وينفرد عنوان المجموعة الثالثة (الرعد)[13] بكونه العنوان الوحيد بين عناوين مجموعاته الخمسة الأولى، فهو يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرّف يدل على ظاهرة طبيعية تحمل معنى الرعب والرهبة والقوة المدوية، لكنه على المستوى البلاغي يتميز بفقره اللغوي الشديد ويقوم من الناحية النحوية على الحذف والغموض، الأمر الذي يجعل قراءة العنوان لا يمكن أن تحقق أهدافها إلا إذا في ضوء وجود معنى ثانٍ ينضاف إلى المعنى السطحي لأن العنوان يأتي كجزء من الوظيفة الكلية للعمل الأدبي وقد اقتصر هنا على كلمة واحدة، تكشف من الناحية السيميائية عن علاقة عضوية مع العمل إذ تشكل بنية تعادلية كبرى يحيل كل من محوريها الأساسيين النص/ العنوان على بعضهما البعض، كما تكشف قراءته عن الإطار السيوسيولوجي والتناصي الذي يمكن أن تندرج فيه عملية الاستقبال، ما يكشف عن المعنى الرمزي الذي يدل على القوة المخيفة والصوت المجلجل الذي يوقظ الناس من الغفلة والأوهام ويولد عندهم الرهبة والخوف و يجعل الوعي يصحو على صورة الواقع المحكوم بالقهر والرعب، والاستبداد والتخلف ، وهو ما شكل عوامل الهزيمة المدوية التي كشفت عنها حرب حزيران عام 1967 التي جاء صدور المجموعة بعدها لكي يعبر عن وعي القاص بالواقع المرير ورؤيته إلى الاثار التي ولدّتها هذه الهزيمة في الوجدان العام للأمة، وبذلك فإن العنوان يستمد دلالاته من الواقع الذي يحيل عليه ويستدعيه في قصص المجموعة في نفس الوقت الذي يتعالق فيه مع العناوين الداخلية سواء على مستوى البنية اللغوية أو على مستوى البنية النحوية أو الدلالية (السجن – الجوع – الهزيمة – الكذب – اللحى....).

ولا يختلف عنوان المجموعة الرابعة (دمشق الحرائق)[14] عن العناوين السابقة من حيث بنيته اللغوية أو النحوية أو الدلالية فهو اسم موصوف يبرز دوره المهم من كونه يحدد اسم المكان الذي ستجري فيه أحداث قصص المجموعة، فهو يتألف من جملة اسمية، الاسم الأول فيها يأتي خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هي أو هذه، ودمشق التي هي اسم علم يدل على مكان محدد يأتي بعدها اسم مضاف هو

الحرائق وبذلك فإن المعنى الدلالي للعنوان المكاني يتحقق من خلال علاقة الإضافة التي تحمل معنى التدمير والخراب التي توحي بها كلمة الحرائق، وما يميز عنوان هذه المجموعة هو أنه العنوان الوحيد في أعمال المرحلة الأولى التي يحمل فيها دلالة كلية تستغرق قصص المجموعة وتختزل معناها لاسيما وأن اسم المكان فيه يشكل العالم الذي تجري فيه أحداث جميع قصص المجموعة ويتم استحضار علاماته الدالة على عالم الحارة الشعبية بشكل خاص، وبذلك فهو ينفرد عن العناوين الأخرى من حيث ما يشكله كنواة بنية دلالية تستغرق قصص المجموعة وتختزل معناها. إن العنوان يأتي هنا رمزاً ذا دلالة بديلة للمتن الحكائي وإذا كان العنوان حاضراً في البدء فإنه موجود داخل السرد لأنه يشكل الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه شخصياتها، وتظهر وظيفة العنوان السيميائية في كونه علامة تحيل على النص وتخلق أفق التوقع عند القارئ كما تحفز على القراءة من خلال معناها الصادم والغريب، فيظهر دور العنوان في وسم معاني قصص المجموعة، التي تقوم هي الأخرى بوسمه أيضاً، وكما يأتي هذا العنوان صادماً في معناه الدلالي بالنسبة إلى المتلقي الذي يحمل صورة مختلفة لهذه المدينة التي ترمز إلى الخضرة والجمال، فإن عالم السرد الحكائي في هذه المجموعة يأتي صادما هو الآخر من حيث مظاهر العنف القاسية التي تتبدى من خلال سلوك شخوص قصص المجموعة المعبر عن واقع التخلف والجهل والاستبداد والقهر على المستويين السياسي والاجتماعي. يشكل عنوان المجموعة الخامسة الذي يحمل دلالة زمنية (النمور في اليوم العاشر)[15] خروجاً على صعيد البنية اللغوية من حيث الطول النسبي للعنوان، لكنه على مستوى البنية النحوية يتقاطع مع تلك العناوين السابقة إذ يتألف من جملة اسمية تبدأ باسم معرّف، كما يتقاطع مع تلك العناوين من خلال بنيته المجازية الدالة والموحية، والتي تتضمن مكوناً حدثياً دينامياً عبر ما تدل عليه من تحول في وضعية الحدث الذي هو عملية الخلق كما سيكشف عن ذلك مضمون القصة التي حملت العنوان. وفي حين يحيل العنوان على مرجعية نصية خارجية ينشئ تناصه معها هي مرجعية قصة الخلق التوراتية التي تتحدث أن قصة خلق العالم والكائنات تمت في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح الله، لكن القاص جعل كلمة النمور التي تتصدر العنوان هي المخلوقات التي يتم التعالق من خلالها مع قصة الخلق الأولى، ولا شك أن اختيار القاص لهذا الحيوان الذي يتميز بقوته وشدة افتراسه لضحاياه ينطوي على مقاصد دلالية تتناسب مع المعنى الدلالي الذي يسعى العنوان للإيحاء به، والذي يحمل معنى الزيادة في عدد الأيام ما يجعله بمثابة نواة بنية دلالية أولى تحفز على القراءة وتؤثر في أفق توقع القارئ، إذ يوحي معناه أن هناك

استمرارية واستكمالاً لعملية الخلق يحدث وهو ما تحاول قصص المجموعة أن تكشف عنه وبذلك ثمة عقد يقوم بين العنوان والعمل القصصي يفترض التكامل في الوظيفتين اللتين يؤديهما كل من العنوان وقصص المجموعة حيث تحل سلطة القهر والاستبداد محل الخالق وتغدو المهمة التي تقوم بها السلطة هي التعديل في طبيعة المخلوقات لكي تستطيع تدجينها والسيطرة عليها كما تكشف عن ذلك القصة التي حملت العنوان نفسه، وبذلك يكون العنوان ذا دلالة جزئية يحيل على جزء من العمل وإن كانت قصص العمل تتقاطع في مضامينها ورؤاها التي تقدمها على هذا الصعيد من التجربة المحكومة بالقهر والعنف والاستلاب لشخصيات قصص المجموعة.

تؤسس المجموعة السادسة (نداء نوح)[16] والتي صدرت بعد عقد ونيف من الزمن على توقفه عن النشر لبداية تحول في استراتيجية العنونة تقوم على الإيحاء بكلية تمثيله للنص واستقلاله الكياني النسبي عن العناوين الداخلية وسوف تظل هذه الاستراتيجية في العنونة مستمرة في جميع أعماله التالية، بعد أن تخلى عن انتخاب أحد العناوين الداخلية لكي يكون عنواناً للعمل، وكما هو واضح فإن العنوان يستدعي (شخصية نبي الله) نوح، والتي ارتبط اسمها بقصة الطوفان التي تروي ما قام به نوح من انتخاب زوجين من كل مخلوقات الأرض، وحملها معه في السفينة التي صنعها من أجل إنقاذ الحياة من الفناء الداهم قبل انداح الطوفان الذي أرسله الله لكي يغسل الأرض من شرور الإنسان وفساده وجوره، وينطوي استدعاء هذه الشخصية في العنوان على مقاصد محددة يشير إليها نداء نوح الذي يعلو من جديد لكي ينبّه الناس إلى طوفان آخر آت إذا استمروا في ممارسة شرورهم وفسادهم وظلمهم في الأرض، ولذلك لا يمكن فهم دلالات العنوان دون الرجوع إلى المرجع النصي الديني الذي تفسر دلالية العنوان فيه، والذي يستدعي معه فضاءه التخيلي.

أمّا على صعيد البنية اللغوية والنحوية يتميز العنوان باقتصاده اللغوي الشديد، فهو يتألف من كلمتين تأتي الأولى منهما اسماً نكرة مضافاً إلى اسم علم ما يجعلها معرّفة بالإضافة، وهي جواب لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، وهو يتضمن معنى التحذير ويتعالق على مستوى بنيته الدلالية وإحالته النصية مع العنوان السابق إذ يحيل كل منهما على مرجعية نصية توراتية يستدعيها ويستدعي معها فضاءها الوجداني الحاضر في الوجدان الجمعي، وعلى غرار العناوين السابقة يتميز هذا العنوان والعناوين التالية بالحذف والغموض الناشئ عن هذا الحذف على المستوى التركيبي ما يؤدي إلى تولد الغموض على المستوى الدلالي.

العنوان السابع (سنضحك)[17] هو العنوان الوحيد من بين عناوين أعمال القاص الذي يتألف من فعل بصيغة الحاضر المستمر المتصلة بسين الاستقبال التي تشير إلى ما سيحدث في المستقبل، ويحمل هذا العنوان معنى يدل على الفرح والسرور كما توحي بذلك عملية استقبال العنوان بحكم موقعه الأولي بالنسبة إلى النص والمسافة المائزة التي يقيمها من خلال هذا الموقع، وسيشكل هذا صدمة لأفق التوقع إذ سيكون المعنى المقصود مختلفاً، وهو ما يجعل قراءة العنوان لا تتحقق بمعزل عن التعالق القائم مع نصوص العمل التي يحيل عليها، كما هي تحيل عليه، لأن انكشاف المعنى لن يتم خارج الإطار الحكائي للسرد القصصي، الذي ينطلق من رؤية سردية أو منظور سردي ساخر يندرج في إطار الكوميديا السوداء، التي ميّزت تجربة الكاتب.

بدءاً من العنوان التالي (الحصرم)[18] سنشهد تكثيفاً وفقراً شديداً في بنية العنوان يتوازى مع ميل لغة السرد القصصي إلى التقريرية والتكثيف الشديد كما سيتخلى عن سماته البلاغية التي غالباً ما تميز بها في أعماله السابقة، فالعنوان يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرف لثمر العنب قبل نضوجه، وهو في معناه يحيل على مرجعية خارجية يستدعيها هي مرجعية النص الإنجيلي الذي يتضمن ما قاله السيد المسيح من أن الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون، الأمر الذي يكشف كما هي أغلب عناوين القاص عن الحذف والغموض الذي يميز هذه العناوين من ناحية بنيتها النحوية ما يجعل قراءة المعنى الدلالي للعنوان يتطلب العودة إلى هذه المرجعية لإدراك هذا المعنى الذي يوحي بمضمون التجربة القاسية التي يعيشها الأبناء في الواقع العربي الراهن، والتي هي بمثابة الإرث الثقيل الذي خلفه الآباء إلى الأبناء، وهذا يجعل العنوان يمثل مفتاحاً دلالياً يسهم في إكسابنا معرفة بالرؤية التي يقدمها النص ، وفي أفق التوقع كونه يشكل بنية صغرى تحيل على بنية النص الكبرى، وهو ما سنكتشفه عند دراسة تعالق بنية العنوان عامودياً مع بنية نصوص المجموعة.

ويأتي عنوان المجموعة الثامنة (تكسير ركب)[19] من حيث بنيته النحوية واللغوية على غرار أسلوب العنونة السابق فهو يتألف من جملة خبرية يأتي الاسم فيها خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، وقد جرى تعريفه بالإضافة، ولذلك فإن قراء ة بنيته الدلالية ترتبط بالبنية النحوية للعنوان ومن المعروف أن هذا المصطلح يستخدم عادة للتعبير المجازي عن الجلوس الطويل دون حركة، لكنه في هذا العنوا ن كما في العناوين الثلاثة السابقة يأتي في صيغة الجمع ويلعب وظيفة إخبارية تدل على فعل يحمل معنى التحطيم الذي يؤدي إلى العجز عن الوقوف أو الحركة، ولذلك تستدعي معرفة مدلولية العنوان قراءته في ضوء نصوص

العمل نظرا لإيحائه بكلية تمثيله لنصوص العمل التي تحمل أرقاماً بدلاً من العناوين، وترتبط هذه الاستراتيجية في العنونة بالدلالة الكمية التي تشكل خرقاً لمبدأ العنونة، والتي تدّل على صور التكسير التي تحدث في الواقع من قبل سلطة الاستبداد الاجتماعي والسياسي، والتي تقود إلى العجز عن الوقوف في وجه هذه السلطة، الأمر الذي يكشف عن المعنى المجازي الذي يحمله العنوان.

القنفذ[20] عنوان المجموعة العاشرة يحمل اسم حيوان يبني بيته الذي يحفره داخل الأرض، وهو حيوان شوكي ما إن تقترب منه حتى يتكوم على نفسه ويتحول إلى كومة من الأشواك، وقد اختار القاص هذا العنوان الذي يتألف من اسم مفرد غير معرف هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، لكي يوحي بالمعنى الدلالي الذي يمثله سلوك هذا الحيوان في الحياة، وإذا كان العنوان يشكل واجهة إشارية ذات وظيفة إيحائية، فإن العنوان هنا بقدر ما يحيل على مرجعية خارجية يستمد بعضاً من معناه منها فهو يحيل على مرجعية نصية داخلية هي مرجعية العمل الذي يسمه لكي يصبّ فيه بعضاً من معناه ويستمد منه شيئاً من معناه أيضاً، وتظهر حالة التماثل بين القنفذ وشخصية السارد في هذه القصص من خلال فعل الحفر الذي يقوم به كل واحد منهما، الأول في الأرض والثاني في ذاكرة الطفولة، والماضي الذي عاش فيه ممثلاً في الواقع الاجتماعي الذي تشكل فيه وعيه الأول، وأدرك خلاله مفارقات الإنسان والحياة الآخرة من حوله.

القراءة العمودية لبنية العنوان:

يظهر التعالق بين بنية العنوان الرئيس والعناوين الداخلية على مستويات عديدة منها أن أربعة عناوين من عناوين أعماله القصصية الخمسة الأولى، هي عناوين فرعية تم انتخابها من خلال منظور بلاغي، لكي تكون عناوين رئيسية بقصد يحفز عليها، وعلى الرغم مما يمكن أن توحي به من حيث جزئية تمثيلها لنصوص العمل، فإن هذا الاختيار يستند إلى ما تقوم به هذه العناوين من علاقة استبدالية تجعله يختزل مضمون التجربة التي تقدمها نصوص العمل القصصية، بالإضافة إلى ما تمتلكه من بنية جمالية وطاقة إيحائية، ويمكن القول إن هذه العلاقة تقوم على الإحالة المتبادلة فيما بينها ليس على مستوى البنية الدلالية وحسب، وإنما على مستوى البنيات الأخرى أيضاً نظراً لطبيعة المنظور الذي ينطلق منه في استراتيجية الكتابة القصصية بشكل عام، وفي اختيار عناوين أعماله الخارجية والداخلية وهذا ما سوف تكشف عنه الدراسة لتلك العناوين في جميع أعماله.

تكشف القراءة لعناوين القصص الداخلية في مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) عن التعالق القائم بين هذه العناوين والعنوان

الرئيس على صعيد البنية اللغوية والبنية النحوية والبنية الدلالية فالمجموعة تحتوي على أحد عشر عنواناً منها سبعة عناوين تتكون من جملة اسمية ذات طابع وصفي، هي (الأغنية الزرقاء الخشنة – الرجل الزنجي – صهيل الجواد الأبيض – رجل من دمشق – النجوم فوق الغابة – النهر ميت – قرنفلة للإسفلت المتعب) بينما تتألف ثلاثة عناوين من كلمة واحدة هي اسم مفرد معرّف (القبو – الصيف – الكنز) وهذه الأسماء الثلاثة هي اسم مكان (القبو)، واسم زمان (الصيف)، واسم جماد (الكنز)، وما يميز هذه الأسماء على المستوى النحوي انها باستثناء عنوان واحد تأتي بصيغة الاسم المفرد، ومعرّفة إما بأل التعريف أو بالإضافة ما عدا العنوان الأخير في المجموعة (قرنفلة للإسفلت المتعب)، وتتسم هذه العناوين المركبة ببنيتها المجازية التي تتساوق مع لغة السرد ذات البنية المجازية، الأمر الذي يجعلها تحيل على لغة السرد كما هي لغة السرد تحيل عليها، كذلك يظهر التناص بين هذه العناوين على صعيد بنيتها النحوية بالحذف الذي يولد فجوة تؤدي إلى خلق الغموض على المستوى الدلالي لهذه العناوين.

تحتوي مجموعة (ربيع في الرماد) على أحد عشر عنواناً داخلياً، تتألف خمسة عناوين منها من جملة اسمية هي (ثلج آخر الليل – الباب القديم – شمس صغيرة – الوجه الأول – ربيع في الرماد).

ويتألف عنوان واحد من جملة فعلية (سيرحل الدخان)، وهناك خمسة عناوين تتميز بفقرها اللغوي الشديد إذ تتألف من كلمة واحدة، وهذه العناوين الخمسة تتوزع على ثلاثة عناوين هي أسماء مفردة (الجريمة – النهر – القرصان) يدل الاسم الأول على معنى مجرد، ويدل الاسم الثاني على مكان، في حين يمثل الثالث صفة تدل على شخصية محددة، وينفرد عنوان واحد بكونه اسماً مركباً هو (جنكيز خان)، بينما هناك عنوان واحد أيضاً يأتي بصيغة الجمع (العصافير)، وكما نلاحظ فإن جميع العناوين هي أسماء معرفة بأل التعريف، وهي بهذه الصيغة تأتي متماثلة من حيث بنيتها النحوية واللغوية والشعرية مع عناوين المجموعة السابقة، ما يكشف عن التعالق القائم بين هذه العناوين على مستوى استراتيجية العنونة، وشعريتها التي يمكن أن تتبدى واضحة من خلال التعالق الموجود بين هذه العناوين وقصص المجموعة لاسيما على مستوى البنية اللغوية والمجازية التي تميز بنية العنوان، ولغة السرد الحكائي في قصص المجموعة.

ولا تختلف عناوين مجموعة الرعد من حيث بنيتها وشعريتها عن العناوين السابقة سواء على مستوى التعالق الموجود بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، أو التعالق القائم بين هذه العناوين وقصص المجموعة التي يتميز

عنوانها الرئيس بفقره اللغوي الشديد إذ يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرفة، وتكشف عناوين القصص عن تعالقها مع العنوان الرئيس من خلال فقرها اللغوي الشديد أيضاً فهناك أحد عشر عنواناً من عناوين المجموعة البالغة ثمانية عشر عنواناً يتألف من كلمة واحدة (السجن – الصقر – المتهم – اللحى – النسيان – جوع – الأطفال – خضراء – الهزيمة – الكذب – الرعد)، تتوزع هذه العناوين على تسعة عناوين معرفة بينما هناك عنوانان جاءا اسماً نكرة، وكما هو واضح فإن العنوان الرئيس كان عنواناً فرعياً لإحدى القصص جرى انتخابه بسبب ما ينطوي عليه معنى دلالي يشكل جماع الوحدة الدلالية للعمل ويسهم في خلق أفق التوقع عند المتلقي ما يجعله يشكل مفتاحاً دلالياً. إن التشاكل على صعيد البنية النحوية واللغوية والدلالية يحيل هو الآخر على لغة السرد الحكائي، كما تحيل بنية هذه اللغة على بنية العناوين وهذا ما يجعل العناوين بمثابة مفاتيح تقود المتلقي إلى ولوج علم النص الحكائي، وفي هذا السياق يتراجع عدد العناوين التي تتألف من جملة أو شبه جملة (العرس الشرقي – الشرطي والحصان – النابالم النابالم – الذي أحرق السفن – عباد الله – في يوم مرح).

مع مجموعة دمشق الحرائق يظهر تحول أساسي في استراتيجية العنونة يتجلى في اسقلالية العنوان عن العناوين الداخلية من حيث ما بات يوحي به من كلية تمثيله لقصص المجموعة بعد أن تخلى القاص عن عملية انتخاب عنوان فرعي لكي يكون عنواناً رئيساً، ويدل هذا التبدل في استراتيجية العنونة على تبدل في رؤية القاص إلى وظيفة العنوان باعتباره يؤدي وظيفتين إرجاعية وشعرية ويقوم بوظيفة تمثيله لقصص المجموعة فالعنوان الذي يحيل على مكان محدد هو مدينة دمشق، يشكل المكان الذي تدور فيه أحداث القصص وتتحرك فيه شخصياتها إذ تمثل الحارة الشعبية القديمة العالم المكاني الذي تجري فيه تلك الأحداث وتتحرك الشخصيات، ولذلك يلعب العنوان دورا هاما في أفق توقع القارئ، وتأويل النص فهو مركب اسمي ذو طابع استعاري يختزل النص مبنى ومعنى.

إن التعالق بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية يبرز من خلال البنية اللغوية و النحوية والدلالية التي يشترك فيها كل من العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، فهي بنية تتميز باقتصادها اللغوي الواضح وبكونها تتألف من جملة اسمية خبرية في الغالب (الشجرة الخضراء – التراب لنا وللطيور السماء – موت الياسمين – الطفل نائم – الرغيف اليابس – وجه القمر – رجل غاضب – الراية السوداء – أرض صلبة صغيرة – موت الشعر الأسود – حارة السعدي – شمس للصغار – النار والماء – حقل البنفسج – رحيل إلى البحر – امرأة وحيدة)، أما العناوين التي تتألف من جملة

فعلية فهي عنوان واحد (اقبل اليوم السابع)، في حين أن العناوين التي تتألف من كلمة واحدة تبلغ تسعة عناوين هي (الليل – الحب – الإعدام – الخراف – الاستغاثة – الشنفرى – البدوي – العائلة – الحفرة)، وتدل إما على اسم علم أو اسم مكان أو اسم زمان أو اسم مجرد أو اسم حيوان وجميع هذه الأسماء تأتي بصيغة المفرد ومعرفة بأل التعريف ولو حاولنا قراءة المعنى الدلالي لهذه العناوين لوجدنا أنها توحي بمعاني الخوف وموت الجمال والوحشة وهذا يكشف عن التداخل القائم بين هذه العناوين والعنوان الرئيس على المستوى الدلالي والإيحائي ويدلل على العلاقة الارتباطية العضوية القائمة بين هذه العناوين وعلى تداخل الوظيفة الإيحائية مع الوظيفة الإعلانية، وينفرد عنوان واحد من هذه العناوين بكونه يتألف من شبه جملة (في الصحراء).

ويعود العنوان الرئيس في مجموعة النمور في اليوم العاشر لينسخ العلاقة السابقة بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، إذ يوحي بجزئية تمثيله لنصوص قصص المجموعة نظراً لكونه عنواناً فرعياً جرى انتخابه لهذه الوظيفة بهدف يحفزّ عليه، وهو المعنى الدلالي والإيحائي النابع من المستوى التناصي الذي يقيمه مع مرجعية خارجية يستدعيها ويستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي ، وتكمن أهمية الاختيار في كون العنوان يلعب دوراً إيحائياً وإشارياً مهماً إلى جانب ما يقوم به من إعلان وإظهار لقصدية المؤلف، فالعنوان الذي يوحي بجزئية تمثيله للنص يوجه انتباه المتلقي إلى قصة الخلق التوراتية التي تروي أن الله خلق العالم والحياة في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح، وتأتي الزيادة في عدد الأيام لتوحي بالزيادة في أيام الخلق التي تدل على الاستمرارية، ولذلك يحيل العنوان على النص الذي يحمل نفس العنوان لإدراك المعنى الدلالي الذي ينطوي عليه هذا العنوان خاصة وأن قصة الخلق تتحدث عن خلق العالم والحياة، في حين أن العنوان يختار اسماً معرفاً بصيغة الجمع لحيوان مفترس، ينطوي اختياره على مقاصد دلالية تحيل على النص، في الوقت الذي يتميز فيه بطابعه الكنائي والرمزي يوحي بجزئية تمثيله للنص، لكونه عنواناً داخلياً لإحدى قصص المجموعة. وإذا كان العنوان الرئيس يتميز بطوله النسبي فإن العناوين الداخلية تأتي على خلاف ذلك لأول مرة فهي تتألف من كلمة واحدة في الغالب (الزهرة – الأعداء– الفندق – السهرة – الابتسامة – رندا – الاغتيال – الفريسة – الملك)، وهذه الكلمات تدل إما على نبات أو مكان، أو اسم علم مؤنث أو صفة، أو معنى مجرد، ويقابل هذه العناوين التي يبلغ عددها تسعة عناوين، سبعة عناوين أخرى تتميز بطولها، هي (يوسف.. يوسف الصغير الجميل الهالك – في ليلة من الليالي – النمور في اليوم العاشر – ما حدث للمدينة التي كانت نائمة – لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل

- ملخص ما لمحمد المحمودي - مغامرتي الأخيرة) أو هي شبه جملة (في ليلة من الليالي)، أو جملة منفية (لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل) أو هي شبه جملة (في ليلة من الليالي)، أو جملة منفية (لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل).

إن السمة المميزة لهذه العناوين هي بنيتها الشعرية ذات الوظيفة الإيحائية، إذ يلعب العنوان دوراً محورياً في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تتحدد هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي للعنوان فحسب، وإنما من خلال البعد الجمالي ص 115، فالعنوان كما يقول جون كوهن هو جزء من التشكيل اللغوي للنص، ويظهر ذلك واضحا في البنية المجازية والاستعارية للعنوان، وتعالقها مع بنية اللغة السردية في قصص المجموعة، ما يجعل كل من العنوان ولغة السرد يحيلان على بعضهما البعض، ويؤكدان على الوظيفة الانفعالية للغة من خلال ما تتسم به هذه اللغة من سحر بلاغي يؤثر في المتلقي.

بعد مجموعة النمور في اليوم العاشر توقف زكريا عن النشر أكثر من عقد ونصف، حتى صدرت مجموعته السادسة (نداء نوح)، وقد شكلت هذه المجموعة تحولا في إستراتيجية العنونة التي ارتبطت باستراتيجية الكتابة القصصية في هذه التجربة التي شهدت تحولاً واضحاً على هذا المستوى بسبب التعالق القائم بين العنوان ولغة النص السردية، وقد بدا هذا التبدل في طبيعة اللغة التي اتسمت بالتقريرية والتجريد، وفي استخدام رؤية عين الطائر في تقديم وقائع السرد الحكائي، ورغم هذا التبدل ظلت البنية النحوية للعنوان تحيل على بنية العناوين السابقة، كما ظلت البنية تتسم بميلها الشديد إلى التكثيف والاقتصاد في اللغة، إلى جانب كون العنوان الرئيس رغم ما يتمتع به من استقلالية بحكم موقعه الأولي، ظل يحيل على مرجعية نصية خارجية لا يمكن فهم معناه الدلالي دون معرفة المرجعية التي يحيل عليها، وهي هنا مرجعية دينية توراتية تتمثل في قصة طوفان نوح، الأمر الذي يجعل هذا النداء هو الصرخة التي يطلقها قبل أن يدهم الأرض الطوفان من جديد بعد أن تزايدت شرور الإنسان وفساده وجوره في الأرض. وفي الوقت الذي لا يمكن قراءة دلالة العنوان خارج النص الذي يحيل عليه، فإن العنوان يقيم تناصه أيضا مع العناوين الداخلية التي يحيل عليها كما هي تحيل عليه، ومع النصوص القصصية للمجموعة، أي أن العنوان يقيم تعالقه أفقياً وعمودياً كما سنلاحظ بعد قليل سواء على مستوى علاقته مع العناوين الداخلية أو على مستوى علاقة هذه العناوين مع القصص التي تسمها وتشكل بؤرة دلالية لها.

على الرغم من هذا التحول في استراتيجية بناء العنوان واشتغاله الدلالي بقيت

البنية النحوية له محافظة على بنيتها السابقة ولو فحصنا العناوين الداخلية لقصص المجموعة لوجدنا أن هذه العناوين تتفاوت من حيث طول العنوان وقصره ويغلب عليها من ناحية البنية النحوية المكون الاسمي وهي أما تحمل معنى زمانياً أو اسماً مركباً وغالباً ما يأتي الاسم نكرة ويجري تعريفه بالإضافة في حين تستدعي هذه العناوين أسماء تاريخية وأدبية تقيم تناصها معها (اليوم الأخير للوسواس الخناس – عبدالله بن المقفع – إعدام الموت – عنترة النفطي – الخارجون من الكهف – آخر المرافئ – الشمس منبوذة – نبوءة كافور الإخشيدي – الجالس والواقف – شهريار وشهرزاد – ليلة الطيش – جريمة الماء – حكايات جحا الدمشقي – رجال في الجنة)، وينفرد عنوانان بكونهما يتألفان من جملة فعلية الأولى تأتي بصيغة الفعل الماضي والثانية بصيغة المضارع المبني للمجهول (قال الملك لوزيره – يحكى عن عباس بن فرناس). ويتقدم العنوان الذي يتميز بطوله على العناوين التي تعتمد على التكثيف والاختزال على مستوى البنية اللغوية إذ نجد هناك ثلاثة وعشرين عنواناً طويلاً مقابل اثني عشر عنواناً قصيراً. ويظهر التنوع في بنية العنوان إذ نجد أن هناك عناوين تبدأ بظرف (بعيداً عن البيت) وعناوين أخرى تبدأ بأداة تعجب (ما أكثر) أو بأداة استفهام (من قتل الجنرال كليبر) أو هو يتألف من شبه جملة (من الألف إلى الياء) ولاشك أن هذا التنوع في بنية العنوان يدل على أهمية الوظيفة التي بات يلعبها العنوان سواء على مستوى إنتاج الدلالة وأفق التوقع أو على صعيد التحفيز القرائي لكن ما يلفت النظر في هذه العناوين هو تناصها مع الكثير من الأسماء التاريخية التي تستدعيها أو مع الأسماء التراثية (عبدالله بن المقفع – عنترة النفطي – كافور الإخشيدي – عباس بن فرناس – شهريار وشهرزاد – جحا الدمشقي) بالإضافة إلى بعض الأسماء التي تحمل معنًى دينياً (الوسواس الخناس – الكهف – الجنة) وبقدر ما يشيرهذا التنوع إلى ثراء في المرجعيات الثقافية فإنها تكشف عن مقاصد تتعلق بموضوع التلقي والاستقبال عند القارئ الذي يعرف تلك الأسماء التي تشكل جزءا من وعيه الجماعي وذاكرته الثقافية ما يعني أن استدعاءها هو استدعاء لفضائها الوجداني والتخييلي، ويستخدم القاص مبدأ التحويل والاستدعاء في هذا التناص من خلال الخروج على الدلالة المعروفة والقارة تاريخياً لتلك الشخصيات ما يشكل خرقاً لأفق التوقع يتناسب مع الدلالة المعاصرة التي تكتسبها في هذه القصص.

عنوان المجموعة السابعة يتألف من فعل مضارع متصل بسين الاستقبال وهو العنوان الوحيد الذي يتألف من فعل يحمل معنى الاستمرارية ويدل على الفرح والسرور إلا إن قراءة العنوان باعتباره نصاً صغيراً ملحقاً

بالنص الكبير ستفرض قراءتين مختلفتين، القراءة الأولى تكون من العنوان إلى النص وهنا سوف تلعب أولية العنوان من حيث الموقع والاستقبال والتلقي دورا في إنتاج دلالة أولية يوحي بها هذا العنوان الفقير بلغته في ضوء الدلالة المعروفة، أما القراءة الثانية فتكون من النص إلى العنوان، وفي هذا المستوى من القراءة سيحمل العنوان دلالة مختلفة هي السخرية المرة أو ما يسمى بالضحك الأسود الناجم عن غرابة الحال الذي بلغه الواقع العربي المتردي في بؤسه وسقوطه وقهره وسيطرة قيم الاستهلاك المادية عليه مقابل سقوط القيم الإنسانية النبيلة ما سيجعل فعل الضحك مستمراً، ويأتي عنوان القصة الأولى في المجموعة (ظلمات فوق ظلمات) للدلالة على واقع الحال وهو يحمل معنى مجازيا ذا تكوين بصري، أما العنوان الأخير في المجموعة (بعض ما جرى لنا) فيحمل معنى سردياً بصيغة الجمع يدل على جماعة المتكلمين وإذا كان العنوان الأول يشير إلى استحالة الرؤية أو انسداد الأفق بسبب الظلمة الكثيفة فإنه يحمل دلالات مكانية في حين أن العنوان الأخير يحمل دلالات زمنية ويشير إلى وقائع وأحداث جزئية حدثت هي جزء من تجربة أوسع وأكبر بهدف الإيحاء بواقعية هذه الأحداث التي يتولى السرد القصصي تقديمها في هذه المجموعة.

عنوان المجموعة السابعة (الحصرم) يتصل مع عنوان المجموعة السابقة وينفصل عنه في الآن ذاته، فهو يتصل معه على مستوى فقره اللغوي الشديد إذ إن كلا العنوانين يتألف من كلمة واحدة أما الانفصال فيحدث على مستوى البنية النحوية فالعنوان الأول يتألف من فعل يحمل معنى الاستمرارية والعنوان الثاني يدل على اسم ثمر نباتي لم ينضج بعد، ويتصل العنوانان على مستوى البنية الدلالية إذ يوحي العنوانان بمعنى السخرية والضحك وذلك من خلال التناص الذي يحققه العنوان الثاني مع الرجعية النصية لقصة الثعلب والناطور المعروفة كما يمكن تأويل العنوان على أساس التعالق الذي يقيمه العنوان مع العمل الذي يمنحه اسمه باعتبار أن هذه السرود القصصية وما تقدمه من حكايات ووقائع ساخرة هي أشبه بالحصرم أي العنب الذي لم ينضج بعد والذي يؤدي إلى أن تضرس أسنان من يأكله بسبب حموضة هذه الفاكهة الفجة.

تتوزع العناوين الداخلية للمجموعة على تسعة وخمسين عنواناً فرعياً، منها اثنان وثلاثون عنواناً طويلاً نسبياً وسبعة وعشرون عنوانا يتألف من كلمة واحدة، وجميع هذه العناوين تتألف من جملة اسمية يبدأ باسم معرف أو نكرة، باستثناء جملة تبدأ بحرف نفي وأخرى باسم إشارة، وتأتي العناوين التي تتألف من كلمة واحدة معرفة باستثناء عنوان يأتي بصيغة الجمع (رجال) وتخلو هذه العناوين من أي عنوان ذي صيغة فعلية أو شبه

جملة، أما بالنسبة للعناوين التي تأتي بصيغة المفرد فهي تتوزع على خمسة عناوين هي اسم يدل على مكان (الشركة – الأدغال – الحطام – النهر – الجنة) وهناك عنوانان هما اسمان يدلان على حيوان (القطة – الوحش) في حين أن باقي الأسماء هي صفات أو أسماء أشياء ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى العناوين المركبة فهي تتألف في الغالب من جمل تحمل معنى يدل على الزمان (يوم أشهب – نهار وليل – ليلة باردة – ستون سنة – الساعة الثامنة) وجمل تحمل مكانياً (الوطن المفدى – ملاءة في زقاق – بيت آخر – قبو خاو). وإذا كانت العناوين الطويلة نسبيا متقاربة من حيث عددها مع العناوين التي تتألف من كلمة واحدة فإن هذا التقارب يتحقق أيضاً على مستوى العناوين التي تحمل دلالة مكانية أو توحي بها وكذلك الأمر بالنسبة إلى العناوين التي تحمل دلالة زمنية أو توحي بها وفي جميع هذه العناوين نلاحظ أنها إما تحمل دلالة كلية تحيل على العمل ككل أو تحمل دلالة جزئية تحيل على جزء من العمل فيكون إما يتضمن اسم أو صفة بطل الحكاية، أو يمل اسم المكان الذي جرت فيه أحداث القصة أو الزمان الذي حدثت فيه أو هو يحمل معنى رمزياً موحياً، أما الدلالة الثانية التي يحملها هذه العناوين فهي ما تشكله من علامة دالة على النص الذي تتوجه وتتعالق معه وبالتالي لا تخرج العنونة في استراتيجية بنائها عن وظيفتها الشعرية التي تجعلها تحيل على النص كما يحيل النص عليها بحيث تدخل في علاقة استبدالية معه.

ومع مجموعة تكسير ركب تدخل العنونة منعطفاً جديداً ومختلفاً عن استراتيجية العنونة السابقة إذ نلاحظ سعيها إلى خرق مبدأ العنونة من خلال الاستعاضة عن العنونة الكتابية بالعنونة الرقمية وكما هو معروف فإن العنونة الرقمية تدل على الكم ما يوحي بأن القصص التي تحتوي عليها المجموعة تحولت إلى متوالية قصصية تشتمل على قصص تميل في لغتها إلى التكثيف الشديد والاختزال والتجريد وكذلك الأمرفي بنيتها السردية والحكائية التي حاول القاص في قصصها الأولى أن يستعيد وظيفة القصة التقليدية القائمة على الدعابة والإمتاع والتفكه، لكنه مع مجموعة القنفذ عاد إلى أسلوب العنونة المعتاد بالنسبة إلى عنونة القصص دون أن يتخلى عن التكثيف الواضح في لغته السردية كما يكشف عن ذلك عنوان المجموعة الذي يتألف من كلمة واحدة هي اسم حيوان صغير يتميز بشوكه الذي يحمي جسده من الخارج، ويوحي هذا العنوان بشمولية تمثيله لنصوص العمل كونه لا يحيل على جزء منه ويأتي باعتباره كناية عن العمل الذي تستحوذ على بطولة القصص فيه شخصية واحدة هي شخصية الطفل التي تستعيد بعض حكايات طفولتها الدالة فهي أشبه بالقنفذ الذي يحفر بيته في الأرض يحفر في ذاكرة الماضي/ الطفولة أو في ذاكرة

الحكاية ليعيش فيه مستعيداً ألفة وسحر ذلك العالم الثري بحيوات الإنسان ومفارقاتها المدهشة والمثيرة.

وفي حين كان من الممكن أن تحيل بنية العنوان اللغوية للعنوان الرئيس على البنية اللغوية للعناوين الداخلية من ناحية المنظور البلاغي لها، كما كانت العادة في أعماله السابقة فإن إستراتيجية العنونة في هذه المجموعة تختلف على هذا المستوى، وتلتقي على مستوى البنية النحوية إذ إن العناوين الداخلية تتألف من جمل اسمية بلغ عددها واحداً وعشرين عنوانا مقابل عنوانين يتألفان من فعلين العنوان الأول جاء بصيغة فعل المضارع المتصل بسين الاستقبال (سأعطي سيفاً)، والعنوان الثاني جاء بصيغة الماضي (سألت) وتحيل لغة العنوان في جانب هام منها على لغة البيئة الشعبية التي تجري أحداث القصص فيها، وهي البيئة الدمشقية التي عاش فيها القاص طفولته، كما تحيل العناوين الداخلية على قصص المجموعة التي تسمها وتدخل في علاقة تبادلية معها، فهي تتضمن دلالة جزئية تحيل من خلالها على إحدى شخصيات القصة أو على المكان الذي ستجري فيه الأحداث (صديقتي التي لا ترى – القطة الواشية – الحقيبة).. أو تتضمن دلالة عامة تميز العنوان بشمولية إيحائه، وهذه العنونة هي الغالبة على عناوين القصص ما يدل على التعالق القائم على مستوى البنية الدلالية بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى دلالة الضمائر المتصلة في العناوين الداخلية فهي تدل على الاتصال والحميمية في العلاقة كما في هذه العناوين (بيتنا – جدي يتكلم وجدتي نائمة – صديقتي التي لا ترى) وهذه الضمائر تحيل على ضمير المتكلم الذي هو الراوي أو الشخصي الساردة في القصص من جهة، ومن جهة ثانية تحمل هذه العناوين دلالات مختلفة تتصل بالتجربة الاجتماعية التي تتأسس على المكان الذي ستجري فيه أحداث القصة كما في العنوان الأول، وعلى العلاقات الواصلة بينه وبين شخوص القصص في العنوانين الآخرين والذين يتضمنان أسماء موصوفة. وهكذا نجد أن هذه العناوين تؤدي إلى جانب وظائف التسمية والتعيين والتأثير في أفق التوقع الوظيفة الإيحائية والسوسيولوجية التي تأتي في إطارها عملية الاستقبال والتلقي.

تتميز بعض عناوين المجموعة الداخلية ببنيتها الاستعارية الموحية، إذ لا تتمثل شعرية العنوان في خلق عنصر الغرابة والدهشة وحسب، وإنما تسهم في تحقيق العنصر الجمالي في القص إذ تشكل لغة العنوان جزءاً من لغة القص الحكائي وتدخل في علاقة تبادلية معها (أخبار الحائط – القطة الواشية – لغة الأسماك)، وهذا يكشف عن علاقة الانفصال والاتصال التي يقيمها العنوان مع لغة السرد، وتدل على تناص العنوان مع القص الذي

يعنونه، وإحالته على التخييل السردي وتداخله مع الرؤية الشعرية للغة السرد في قصص المجموعة، إضافة إلى ما تتضمنه هذه العناوين من حذف على المستوى التركيبي للعنوان يؤدي إلى الغموض الحاصل على المستوى الدلالي لهذه العناوين.

المراجع

1) سيموطيقيا الاتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة 1998.

2) الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية – د. عبدالنبي ذاكر – دار السويدي للنشر أبو ظبي 2005.

3) سيموطيقيا الاتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزالر..... المرجع السابق.

4) عالم النص: دراسة بنيوية في الأساليب السردية – د. سلمان كاصد – دار الكندي إربد 2003.

5) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000) تأليف الدكتور ناصر يعقوب – بيروت 2004.

6) هوية العلامات العتبات وبناء التأويل – شعيب حليفي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 2004.

7) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية – الدكتور ناصر يعقوب.... المرجع السابق.

8) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية– تأليف الدكتور ناصر يعقوب....... المرجع السابق.

9) الشعر العربي الحديث – رشيد يحياوي – دار أفريقيا/ الشرق– الدار البيضاء 1998.

10) الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية – د. عبدالنبي ذاكر..... المرجع السابق.

11) صهيل الجواد الأبيض– زكريا تامر– منشورات رياض الريس ط 4 – بيروت 1995.

12) ربيع في الرماد– زكريا تامر– منشورات رياض الريس ط 3 – بيروت 1994.

13) الرعد– زكريا تامر– منشورات رياض الريس– ط 3 – بيروت 1994.

14) دمشق الحرائق – زكريا تامر – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1973.

15) النمور في اليوم العاشر – زكريا تامر – منشورات دار الآداب – بيروت 1978.

16) نداء نوح – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 1994.

17) سنضحك – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 1998.

18) الحصرم زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 2000.

19) تكسير ركب – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 2003.

20) القنفذ – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 2005.

* * *

الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة

باسم صالح حميد

الملخـص:

يتناول هذا البحث ظاهرة فنية - نفسية في الرواية العربية الحديثة هي ظاهرة الهرب من الواقع. وقد حاول الباحث بسط مفهوم الهرب من الواقع في المقدمة، وأحاله إلى ثلاثة أنماط هي:

1 - النمط النفسي.

2 - النمط الميثولوجي.

3 - النمط الديني.

وسلط الضوء، في متن البحث، على النمط النفسي وتجسيداته في الرواية العربية الحديثة: الأحلام وأحلام اليقظة والهذيان، حيث يرى الباحث أن شيوع هذا النمط في الفن الروائي العربي جاء بسبب أزمة الإنسان العربي الحديث في ظل التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدها القرن العشرين.

ومن الجدير بالذكر أن الباحث حرص على اختيار نماذج روائية عربية دالة ولم يعن بالاستقراء التاريخي للظاهرة قيد البحث.

ولقد توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

1 – شيوع ظاهرة الهرب من الواقع بنمطها النفسي في الرواية العربية الحديثة.

2 – التوظيف الواعي للأنشطة النفسية التي تجسد الهرب النفسي في الرواية العربية الحديثة.

3 – إن ظاهرة الهرب من الواقع تجسد ثيمة (موضوعة) الرواية بمجملها.

4 – إسهام ظاهرة الهرب من الواقع في تطوير الجانب الفني في الرواية العربية الحديثة.

مفهوم الهرب من الواقع

مقدمة:

منذ أن مارس الإنسان البدائي نشاطاته على الأرض، كان يحاول التصالح مع ذاته[1] أو مع الشخص الآخر داخله، فكان يؤمن بهواجسه ومشاعره الداخلية أياً كانت تجسيداتها.

ومن أجل ذلك كان يميل ميلاً شديداً إلى لاوعيه أو لاشعوره[2] فعندما يشعر أن الطبيعة أقوى منه أو أكبر منه يعبدها، أو يقدسها أي يحيلها إلى الغيب وأسراره. ومن هنا نشأ مفهوم الطوطم، كما نشأت الأسطورة وتعددت الآلة.

إن الطقوس التعبدية الجماعية[3] لآلهة الإنسان القديم كانت تشعره برضا تلك الآلهة عنه، التي تكفل له بدورها حياة هادئة مستريحة بعيدة عن التقنيات، وتغلق – إن صح التعبير – باب الغيب عنه. ولكسب رضا الآلهة عليه، كان يقدم أثناء تلك الطقوس التعبدية القرابين المناسبة[4].

من خلال هذا التوازن الدقيق بين الواقع والغيب، بين الوعي واللاوعي، عاش الإنسان مختلف أطوار حياته.

وعندما جاءت الديانات السماوية الكبرى استبدلت تعدد الآلهة وصراعها بإله واحد. مبقية على هذا التوازن الدقيق الذي صنعته عبر حقب تاريخية طويلة.

وبعد انطواء مرحلتي الأسطورة والديانات السماوية الكبرى، جاءت مرحلة الثورة الصناعية، لتحمل الإنسان الحديث حملاً على الانغلاق على وعي، بعد أن أصبح خاضعاً للآلة والمادة، هذا الانغلاق على الوعي جعل الإنسان الحديث يبتعد عن المجتمع، بل ينقطع عنه تماماً. ولذلك لم يعد أمام هذا الإنسان إلا اللجوء إلى ذاته التي كان قد نسيها في زحمة انشغالاته المادية، عندئذ حصل الانقسام بين الفرد وذاته بسبب غياب الانسجام، ولهذا يصف يونغ أزمة الإنسان الحديث بقوله (إنها لإحدى النكسات على الإنسان الحديث أن يعاني العديد من البشر من الشخصية المنقسمة على نفسها»[5].

لقد مس النقد الماركسي هذه النقطة مساً إيديولوجياً بحتاً، حيث أحال الهرب من الواقع إلى نكسة النظام الرأسمالي، فكان هذا النقد يرى أن الشخصية الهاربة من الواقع (ويصطلح عليها بالبطل السلبي أو الإنسان غير المنسجم أو البطل الإشكالي) قد تكونت بسبب التناقض بين الفرد والمجتمع الرأسمالي، إذ يرى جورج لوكاش أن سبب هذا التناقض هو (الوحدة التي لا تنفصم بين تقدم المجتمع الرأسمالي وبين الانحطاط العميق للإنسان تحت وطأة نمط الإنسان الرأسمالي والتقسيم الاجتماعي للعمل الذي هو بمثابة الأس الذي يقوم عليه نمط الإنتاج هذا»[6].

إذاً فالانسحاق الذي تمارسه قوى الإنتاج الرأسمالي ضد الإنسان هو الذي جعل الإنسان يتجه إلى الداخل بوصفه بطلاً سلبياً ظل بعيداً عن الصراعات الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي. وهذا ما هاجمه منظر النقد الماركسي لوكاش حيث يرى (أن شوق الناس في المرحلة الإمبريالية إلى الانسجام هو في الغالب تهرب جبان... إنهم يشيحون بطرفهم عن الكفاحات الاجتماعية، وينشأون يبحثون عن الانسجام في أعماقهم الداخلية[7].

وبذلك يدعو النقد الماركسي إلى أدب واقعي.. أيديولوجي، لا وجود فيه للهرب من الواقع، مهما كان المستوى الفني لهذا الأدب الهارب.

إن مرحلة الثورة الصناعية، وما خلفته من نظام رأسمالي متطور، اقضت مضجع الإنسان الحديث، في الوقت نفسه يأبى أن يعود للمصالحة مع ذاته على طريقة الإنسان البدائي.. فماذا يفعل؟!

بدأ يبتدع منافذ نفسية تخفف عنه وطأة ضغط الواقع المادي، وتعمل على خلق تصالح بين الوعي واللاوعي، بعد مسيرة تفاوضية منهكة.

إن هذه المنافذ النفسية تعود إلى ثلاثة حقول إنسانية، الأول هو الحقل السيكولوجي والثاني هو الحقل الميثولوجي والثالث هو الحقل الديني. وكل هذه المنافذ التي تخرج من أعماق اللاوعي وتشكل مساحة مهمة منه تعامل معها الإنسان الحديث بوصفها معادلاً نفسياً عن الكبت الذي يتعرض له نتيجة مختلف ضغوط الواقع عليه، وقد عول عليها كثيراً في سبيل الراحة النفسية، ذلك (أن الهرب خارج الواقع الشاق على النفس لا يمكن إلا أن يتمخض عن شيء من الهناء، حتى، ولو أفضى إلى تلك الحالة التي نسميها بالمرض لما تنزله من ضرر وأذى بالشروط العامة للوجود)[8].

لقد حاولت كافة فنون القرن العشرين أن تجسد أزمة الإنسان الحديث ومحاولاته الهروبية عبر الأقانيم الثلاثة (السيكولوجي والميثولوجي والديني). وكان حظ الفن الروائي

وافراً في هذا المجال، ربما لأنه واحد من أهم الفنون التصاقاً بالإنسان وأكثرها تصويراً له، فالفن الروائي يصور حياة الإنسان ولا شيء سوى ذلك، ذلك أن الرواية (تعالج الشخصية وأن الشكل الروائي... قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية وليس للتبشير بالعقائد أو التغني بالأغاني، أو الإشادة بأمجاد الإمبراطورية البريطانية)[9] وبسبب أزمة هذا الإنسان فقد انتقلت الرواية من تصوير المجتمع (رواية القرن التاسع عشر) إلى تصوير الفرد نفسه (رواية القرن العشرين) أي انتقل مركز الاهتمام من المجتمع إلى الفرد وأزماته الداخلية[10].

إن الرواية العربية فن متأثر بالرواية الغربية عموماً، والرواية الأنكلو-امريكية على وجه الخصوص. والفرد العربي عموماً ليس بمعزل عن الارتجافات العالمية الكبرى التي حصلت في النصف الأول من القرن العشرين، وليس هو في حصن منيع عن الأزمات النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي عاشها نظيره الأوروبي في الحقبة نفسها، ولذلك نقول إن المؤثرين الفني والنفسي قد اجتمعا في بلورة الرواية العربية الحديثة، مع محاولة منها للانسلاخ عن أمها الغربية، وتكوين هوية مستقلة لها، وهذا ما تحقق لها عندما أخذت تجسد معاناة الفرد العربي وأماته النفسية، لاسيما أن الرواية العربية قد انطبعت، منذ مرحلة ما بعد الرواية التقليدية، بطابع سياسي واضح، والشخصية فيها، غالباً، مهزومة وهاربة ومنفية أو غير منتمية، مما فسح المجال للأنماط الهروبية للتعبير عن أزمة الشخصية الروائية، كما سنتبين لاحقاً.

يجسد النمط النفسي – بوصفه مهرباً من الواقع – ثلاثة أنشطة نفسية هي الأحلام[11] وأحلام اليقظة[12] والهذيان[13] يلجأ إليها الفرد الذي يعاني كبتاً ما، ليحقق بها اللجوء السايكولوجي توازناً مع واقعه المتأزم، عبر خلق عالم خيالي مريح يوازي أو يقابل العالم الواقعي الذي يعاني منه، ولهذا يروي فرويد (أن الشعراء والروائيين حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدل على أن تفكير الناس، وانفعاليتهم يستمران في الأحلام، ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوروا، من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية[14]).

إننا أمام مفارقة، فيما يخص النمط السايكولوجي في الفن الروائي، ففي الحياة الطبيعية عندما يكون للفرد نشاطه النفسي، فإن ذلك النشاط هو من إنتاجه فقط، تبعاً للعوامل التي تعرض لها في حياته الواعية، أما في العمل الروائي فإن النشاط النفسي للشخصية من إنتاج المؤلف نفسه بلاريب. ومن هنا تدخل مقصدية الرموز والمعاني المبتغاة من النشاط النفسي عن طريق المؤلف نفسه، لا عن طريق الشخصية. ومن هنا يجب التنبه إلى طبيعة

تدخل المؤلف في إنتاج النشاط النفسي لشخصيته، أقصد هل يتماشى هذا النشاط مع طبيعة الشخصية وتداعياتها النفسية أم أن النشاط النفسي المجتلب مصطنع ولا يتماشى أو لا يتوافق والوضع النفسي للشخصية؟

ولهذا سنعمل على الكشف عن مدى نجاح الموقف في استدعاء النشاط النفسي للتعبير عن الوضع النفسي للشخصية وأثر هذا النشاط في خدمة حبكة[15] الرواية وتطويره لها.

إن النمط النفسي في الهرب من الواقع يكاد يشيع في الرواية العربية الحديثة نتيجة للضغوط النفسية والاجتماعية والسياسية التي تعرض لها الفرد العربي وهو يبحث عن هوية وجوده.

ويعد (نجيب محفوظ) أول روائي عربي وظف الحلم – بوصفه نمطاً سيكولوجياً – توظيفاً فنياً – نفسياً عاليين، إذا (يعني نجيب محفوظ باستغلال الحلم لسببين، الأول لأهميته كجزء أساسي من تيار الشعور واللاشعور في وجدان البطل، والثاني ليلعب دور المعادل الموضوعي في حياة البطل ومأساته[16].

ففي أحد أحلام سعيد مهران في رواية (اللص والكلاب)[17] ذلك الحلم الذي يسبق محاولة اغتياله صديقه الخائن (عليش سدرة) وظنه أنه نجح فيها، ثم تمنيه أن يقتل صديقه وأستاذه (رؤوف علوان) لأنه هو الذي علمه الروح الثورية، وهو الذي تخلى عن تلك الروح في أعقاب ثورة يوليو وتسلمه منصب رئاسة تحرير جريدة (الزهرة). وبعد المجهود الهائل الذي بذله (سعيد مهران) في محاولته الاغتياليه وهربه من مسرح الجريمة ولجوئه إلى مسكن الشيخ الجنيدي حلم عند الفجر: (بأنه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه... ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رؤوف علوان في بئر السلم. وسمع قرآن يتلى فأيقن أن شخصاً قد مات. ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع.. ولكن رؤوف علوان برز فجاة من الراديو المركب في السيارة... عند ذلك هدف سعيد: اقتلني إذا شئت ولكن ابنتي بريئة... ثم اندس في حلقة الذكر التي يتوسطها الشيخ علي الجنيدي كي يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ.... يا آل مصر هنيئاً فالحسين لكم)[18].

يمكن تقسيم هذا الحلم على أربعة مراحل:

1 – المرحلة الأولى: السجانون يجلدون سعيد مهران رغم حسن سلوكه، ثم يسقونه الحليب بعد الجلد مباشرة، وهذا يعكس مدى الظلم الذي تعرض له سعيد مهران من المجتمع رغم سيرته الحسنة مع الآخرين، وكان يلمح إلى خيانة صديقه عليش سدرة وزوجته نبوية سليمان والخيانة البشعة لصديقه وأستاذه رؤوف

علوان فضلاً عن إنكار ابنته له.. كل هذه الخيانات والانتكاسات شكلت ضغطاً نفسياً هائلاً على الشخصية الحالمة، فلما أراد توجيه إدانة لهم في الواقع لم يستطع لأن السلطات تحميهم، فثار لاوعيه منهم بأن وجه الإدانة لهم عبر حلم، وبذلك شكلت المرحلة الأولى من الحلم مهرباً نفسياً ملائماً لسعيد مهران.

2 – المرحلة الثانية: يستكمل فيها اللاوعي ثأره من الأصدقاء الخونة، فسناء الصغيرة تضرب رؤوف علوان بالسوط في بئر السلم، وقرآن يتلى علامة على وجود مجلس عزاء، اللقطة الأولى ترمز إلى وضاعة الشخصية المضروبة والاستهانة بها، في حين تشير اللقطة الثانية إلى إنجاز الثأر من الصديق الخائن عليش سدرة، وكلا اللقطتين تجريان في منطقة سكن الشخصية الحالمة وهي (عطفة الصيرفي).

3 – سيارة الشخصية الحالمة مطاردة، ولا تقوى على الانطلاق السريع، ورؤوف علوان يبرز من الراديو وينتزع المسدس من سعيد مهران الذي يشير على رؤوف بمعاقبته أو معاقبة نبوية وعليش لأنهما أرشدا سناء إلى جلده بالسوط.

4 – المرحلة الرابعة: الهرب إلى حلقة الشيخ علي الجنيدي بوصفه ملاذاً آمناً، وبيته أقرب إلى بيت للعبادة – أي بيت الرب – فلا يشتبه به. ولكن الغيب – أو بالأحرى رجل الغيب – ينقلب ضده، إذ يطالبه ببطاقته الشخصية تطبيقاً لاقتراحات رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ، الذي وعد بتقديم تفسير مادي للقرآن الكريم، بعدها يعلن سعيد مهران عن استعداده للعمل أميناً لصندوق إدارة التفسير الجديدة، ثم يقرأ الشيخ سورة الفتح، ويهتف المنشد: (يا آل مصر هنيئاً فالحسين لكم).

هذه المرحلة الحاسمة من الحلم تبدو رمزية ومعقدة للغاية، فالبيت الآمن (بيت الرب) أصبح منتهكاً من رؤوف علوان، والشيخ المتصوف – رمز الهرب إلى الغيب – يطبق تعليمات رؤوف علوان المرشح لنيل وظيفة شيخ المشايخ – وهذا رمز على انتهاك منطقة الغيب – ويعمل هذا الأخير على إلغاء كل أثر غيبي للدين (ممثلاً بالقرآن) ويعد بتفسير مادي له، عندما يصل رؤوف علوان إلى أعمق منطقة لدى الإنسان – أقصد منطقة الغيب – ويحتلها، ولا يبقى أمام سعيد مهران إلا الاستسلام والخضوع للقوة الأقوى، ويتجسد هذا الوضع في الحلم بهتاف المنشد بسقوط الحسين رضي الله عنه قتيلاً مهنئاً أهل مصر بهذا الفوز، معيداً إلى الأذهان معركة الطف التي خسرها رغم كونه على حق.

من وجهة نظرنا فإن هذه المرحلة المعقدة من الحلم تشير إلى خسارته المعركة – كما الحسين – بعد أن كان على حق والآخرون خونة، وفي هذا مهرب وتعويض عن الضغوطات النفسية والمطاردات التي تعرض لها في الليلة التي سبقت الحلم.

إن هذا الحلم بقدر ما يجسد الإرهاص لهزيمة سعيد مهران وينبئ بها، بقدر ما يعد معادلاً نفسياً للواقع الضاغط عليه، فالأيام التي قضاها مهران بين خروجه من السجن والقبض عليه قليلة جداً، ومليئة بالتوتر الدرامي وحب الانتقام، لذلك فهو يوسع عالمه الضيق إما عبر تقنية الاسترجاع[19]، أو اللجوء إلى النمط السيكولوجي كما في لجوء لاوعيه إلى عالم الأحلام، وكذلك لجوئه إلى الهذيان.

(– إن من يقتلني إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه، والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم)[20].

إن الظاهرة التي يتحدث عنها مهران ليست جنونية بقدر ما هي نفسية، إن روح الانتقام تلبسته، فأصبح استيهام أحقيته بالانتقام ومصداقيته الفلسفية التي يحملها ويؤمن بها ويطبقها، يوجه هذا الاستيهام كل سلوكياته وتصرفاته التي يراها منطقية وصحيحة وعادلة[21].

ولعل أقصى درجات تصوير الذهن المضطرب، الهارب من الالتزامات الاجتماعية، نجده في رواية (الشحاذ)[22] لنجيب محفوظ. حيث جاء عرض الأحلام عرضاً مشهدياً (175-181) ليجسد أزمة الشخصية النفسية تجسيداً موضوعياً.

إن الرسابات النفسية – على حد تعبير فرويد – بدأت تظهر تدريجياً في ذهن (عمر حمزاوي) بعد أن وصل إلى أعلى درجات الشهرة والمجد والثراء. ولعل الهرب من الروح الثورية أيام النضال السياسي هي أهم الرسابات النفسية، وتتجسد الروح الثورية في شخصية صديقه الثوري (عثمان) – السياسي السجين – الذي اعتقل بعد أن تحمل مسؤولية أحد الأعمال الثورية بدلاً من عمر حمزاوي ومصطفى المنياوي – ولهذا حاولت الشخصية الرئيسة الهرب من العمل الحزبي (السياسة – الاشتراكية – المدينة الفاضلة) إلى العمل الوظيفي (المحاماة).

لكن هذا الهرب – هذا التحويل – لم يجد فيه حمزاوي ما يبحث عنه وهو الذات، ففقدان التوازن النفسي مع الواقع جاء نتيجة إخفاق (أنا) حمزاوي في إيجاد ذاته رغم الثراء والمجد الذي أصابه، لذلك لا يستطيع أن ينسجم مع الواقع فهرب منه إلى عالم أحلامه الخاص فـ

(إذا ما أخفق هذا التحويل [تحويلات تخيلات الرغبة إلى وقائع] نتيجة لمعاكسة الظروف الخارجية ولضعف الفرد، أشاح هذا الأخير عن الواقع ولاذ بحمى عالم حلمه الذي يوفر له قدراً أكبر من السعادة)(23).

هذا ما جسدته الشخصية بقولها (إن الداء الذي زهدني بالعمل هو الذي يزهدني بزينب)(24).

وبعد فقدان التواصل الاجتماعي مع الآخرين قرر الهرب من الحياة الاجتماعية إلى حياة العزلة والاعتكاف في بيت ريفي، وهنا تأتي سلسلتان من الأحلام، الأولى للتعويض

أنفة الذكر، وتظهر القدرة العالية للشخصية الحالمة على الترميز.

تتميز هذه المرحلة بوجود ستة أحلام، منفصلة في الظاهر، ترتبطها جميعاً «لازمة أسلوبية واحدة تتكرر عند عند كل حلم:

(ولكن ليس هذا ما أتوق لرؤية وجهه وأنت تعلم) والضمير المقترن بمفردة (الوجه) إنما يعود إلى الذات، ولذلك فسلسلة الأحلام هذه تمثل مهرباً نفسياً من الواقع، للبحث عن الذات الهاربة، وهذه الأحلام هي كالآتي:

1 – رؤيا الفراغ ص 179.

2 –

اسـطوري، الجسد جسد سـمير والـراس
راس عثمـان، يقوم بمطـاردة الشـخصية

ثيمـة الروايـة بمـجمـلـها وهـي البحث عن الـذات،
فحتى عندما تبدت لـه الشخصيات الأخرى في

للحياة ذات أبعاد واضحة تكشف لديه عن موقف محدد منها[28].

هذه الفلسفة الوجودية ظهرت بعض أبعادها في رواية (الوجه الآخر)[29].

بشكل جلي، فقد كانت الشخصية الرئيسة (محمد جعفر) تشعر باللاانتماء مع المجتمع، لذلك كانت تتجه دوماً إلى الداخل.. إلى الذات التي يشعر معها بمصداقية الفلسفة التي يتبناها، أما إذا اتجه إلى الخارج، إلى المجتمع، فإنه لا يلقى غير الإدانة.

لقد وجد الصدى هذه الفلسفة التي آمن بها – بل وقبولها – في نمط هروبي – سيكولوجي متمثلاً بالحلم الآتي:

(لايزال يذكر الكوابيس المريعة التي احتشدت عليه في تلك الغفوة، كوابيس لا يعلم مم تكونت ولِمَ أدخلت الرعب إلى قلبه. رأى نفسه محاطاً بجدران عالية جداً من الصلب اللامع وهي تضغط على جسمه من كافة الأطراف حتى تكاد توقف أنفاسه. وكان يفكر، في محنته تلك، بطريقه للخروج ويتساءل – كيف يمكنه ذلك؟.

وكانوا يجيبونه بقسوة متكبرة أن يدفع الجدار الأيمن ويخرج للفضاء وكان متألماً غاية الألم لهذه اللهجة المهينة التي يكلمونه بها، ولهذا الغباء الذي يسيطر عليه ولا يدع له مجالاً لمعرفة الجدار الأيمن، وكان يريد أن يتوسل ويطلب الرحمة، ولكنه يعود فيقول لنفسه (إنهم يعاملونني كأني شخص محترم مدرك، فيجب أن أتظاهر بأني كذلك) وكان متألماً تخنقه عبرة تقف في حنجرته)[30].

رأى (محمد جعفر) هذا الحلم وهو في شرفة المستشفى حيث مخاض زوجته التي فقدت وليدها وهي في طريقها لتفقد بصرها بسبب الحمى الدماغية التي أصابتها إثر ولادة صناعية، وكان محمد جعفر يشعر، في تلك الأثناء، بوخز الضمير (لأنها تتألم بمفردها)[31] وهذا يعني أنه بدأ يشارك زوجته محنتها وجدانياً، وهو في طريقه لترك التفرد الذي يعيشه، لكنه يجهل طريق تلك المشاركة التي تعيده إلى أحضان المجتمع – بوصفه كائناً اجتماعياً – لذلك فقد عمل اللاوعي عبر الحلم – الكابوس على تصوير هذا الصراع النفسي الذي تمر به الشخصية الحالمة.

إن المضمون الظاهر لهذا الحلم – الكابوس – يعكس تماماً مضمونه الكامن، الذي كان قد ناقشه قبيل إغفاءته، فالجدران العالية جداً، الملساء، المحيطة به من كل جانب ترمز إلى الذات[32]، لكن ضغط (جدران) الذات على الشخصية الحالمة يؤدي إلى توقف أنفاسه أي توقف حياته بوصفه كائناً اجتماعياً – ولهذا يريد أن يخرج من البناء المريع الرامز إلى الذات. إن الأصوات التي يسمعها ترمز إلى

المجتمع الذي يستجيب لنجدته، بأن وجهه إلى دفع الجدار الأيمن يرمز إلى النجاة[33] والخروج إلى الفضاء الذي يرمز إلى المجتمع، ومن ثم الخلاص من سجن الذات. إن التظاهر بأنه شخص سوي ومدرك بل ومحترم كذلك، يعبر أصدق تعبير عن الوضع المتأزم لشخصية محمد جعفر القلقة، وعن التوازن الفريد الذي حاول إيجاده، فهو لم ولن يتجه إلى الجدار الأيمن - طريق الخلاص من سجن الذات. وهذا ما تجلى في كلامه أثناء الحلم: (إنهم يعاملونني كأني شخص محترم مدرك، فيجب أن أتظاهر بأني كذلك).

إن هذا الحلم - الكابوس يعكس ثيمة الرواية بمجملها، وهي الصراع بين لجوء (أنا) الفرد إلى الذات عبر عملية التفرد، وبذلك يحقق الفرد توازنه النفسي الخاص، أو الانصهار في بوتقة المجتمع ليكون رقماً لا معنى له في ذلك المجتمع، ويبدو أن الشخصية الحالمة قد اتجهت إلى ذاتها مع نهاية الرواية. وحققت معها - أي مع الذات - عملية التفرد - وهذا في رأينا، سر نجاح الرواية.

وفي بعد هروبي آخر من أبعاد النمط السايكولوجي نجد أن (كريم الناصري) الشخصية الرئيسية في رواية (الوشم)[34] للروائي العراقي عبدالرحمن مجيد الربيعي، يهرب من ماضيه السياسي ومن مدينته (الناصرية) فيجد في المرأة تعويضاً نفسياً عن خساراته السياسية، لذلك ليس من المستغرب أن تظهر المرأة في أحد أحلامه اليقظوية ليهرب من خلالهما - المرأة وحلم اليقظة - من واقعه المرير:

(وخرجنا إلى شاطئ بعيد، وانطرحنا على الرمل، ثم هدرت الأمواج، صخبت، عاثت بالسواحل، ثم خمدت وماتت بلا أنين، وعاد قلبي وحيداً عارياً كليل اللصوص والسفاحين، حلم كبير، أليس كذلك؟ هذيان طويل؟)[35].

إن حلم اليقظة هذا يأتي على شكل مناجاة فردية[36] تجسد الصراع الداخلي في ذهن (كريم الناصري) ومحاولته الهرب من الماضي السياسي والتعويض عبر جسد المرأة، ولهذا نرى أن منطقة اللاوعي تتوسع على حساب منطقة وعي الشخصية عندما يضغط عليها الواقع.

إن ضغوط الواقع كلما ازدادت اتجهت الشخصية إلى الداخل حيث التعويض النفسي، وهذا ما نجده جلياً في رواية (ملف الحادثة 67)[37]. للروائي العراقي إسماعيل فهد إسماعيل، ففي واحدة من أهم الأعراض الهستيرية[38] التي يتعرض لها (المتهم) - الشخصية الرئيسة - نتيجة التعذيب الذي لاقاه أثناء التحقيق، نجد عوالم مختلطة معقدة، تنبعث منها ذكريات مؤلمة نتيجة الوضع المتأزم الذي يعانيه (المتهم) أثناء التعذيب:

(المحقق: هل تعترف..... أم لا؟

الرمال التي تحت قدميه هلامية. حارة. تسحبه إلى أسفل (النجدة!.. ستبتلعني الرمال!.. هي تسحبني إلى أسفل!).

المحقق: هل هو قريبك؟

السماء تبرق بين آونة وأخرى فتبين أشباح طائرات كثيرة الآلام... الآلام...

المحقق: مقاومتك هذه لن تجديك نفعاً!

هناك في مكان غير بعيد عنه يقف ابنه.

يد الطفل تمتد... تمتد.... تملأ المسافة.

تكاد تصل إليه.... لكن الرمال!.... الرمال! (....)

صوت ابنه يحمل صوت ابنته، عيناه تبحثان عله يراها.

المحقق لمن معه: توقفوا قليلاً.

حركة الرمال تتوقف ابنه يختفي،

وصوت أمه (أنت تأخرت عن موعد توزيع الطحين!)(39).

فالرمال المتحركة، التي على وشك أن تبتلع المتهم، في هذه الهستيريا ترمز إلى الهزيمة التي تعرض لها الشارع العربي بعد نكسة حزيران، كما ترمز في الوقت نفسه إلى الهلاك والاضطهاد الذي يتعرض له المناضل الفلسطيني على أيدي بعض الأنظمة العربية.

ومع استمرار التعذيب والضغط تنفتح الشخصية على الماضي وذكرياته، وكأنها رموز تذكارية تحاول أن تعيده إلى وضعه قبل التعذيب، فهو يتذكر ابنه الذي يمد له يده ليسحبه من الرمال المتحركة، كما يتذكر صوت ابنته عبر صوت ابنه، وهذا وضع نفسي بحت، فالمهسترون (يعانون من تذكرات وأعراضهم هي رسابات بعض الحوادث الرّضيّة، ورموزها، رموز تذكارية)(40).

كما تستمر الذكريات المؤلمة البعيدة تنهال عليه، فيسمع صوت أمه البعيد عندما كانوا لاجئين في المخيمات الفلسطينية عقب الترحيل من وطنهم الأم، إن ذكرى الأم المشردة كثيراً ما تأتي إلى (المتهم) بين مدة وأخرى، دلالة على الارتباط الوجداني بها من جهة، وهروباً إليها كما زاد التعذيب (تعذيب الواقع) عليه ذلك (أن المهسترين لا يتذكرون فحسب خبرات مؤلمة مضى زمن طويل على وقوعها، بل يبقون مرتبطين بها وجدانيا)، إنهم لا يتحررون من الماضي، بل يضربون صفحاً لأجله عن الواقع والحاضر(41).

ولعل حلم (المتشائل) في رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)(42) للروائي الفلسطيني إميل حبيبي، يعد من أبرز الأنماط الهروبية السيكولوجية التي تجسد الهرب السياسي الأيديولوجي.

(رأيتني جالساً على أرض صفاح، باردة مستديرة. لا يزيد قطرها على ذراع. وكانت الريح صرصراً والأرض قرقراً. وقد تدلت ساقاي فوق هوة بلا قرار كما تدلى الليف في الخريف، فرغبت في أن أريح ظهري. فإذا بالهوة من ورائي كما هي الهوة من أمامي وتحيط بي الهوة من كل جانب. فإذا تحركت هويت، فأيقنت أني جالس على رأس خازوق بلا رأس...)(43).

نأتي هنا إلى رمز الخازوق، فهو أداة تعذيب بشعة وظفها العثمانيون لتعذيب معارضيهم وقتلهم، أما خازوق (المتشائل) فهو بلا رأس وهذا يعني انتفاء صلة التعذيب أو القتل عن هذه الأداة.

ويبدو أن الصفة الوحيدة التي يتمتع بها خازوق المتشائل هو الارتفاع.

(فعلمت أنني جالس على علو شاهق)(44).

ولذلك فالخازوق هنا هو رمز هروبي واضح، فالمتشائل لم يشارك أبناء وطنه محنتهم، وآثر موقف المتفرج، بل لم يتوان عن مساعدة المحتل الصهيوني من أجل أمل واحد هو لقائه (يعاد) الأولى، عن طريق المحتل نفسه، وحتى هذا الوعد لم يتحقق له، ولهذا يأتي كلام صديقه الشيوعي في الحلم بمثابة إدانة له على الموقف الهروبي من الواقع، ويدعوه إلى مراجعة النفس.

(فناديت علي قائلاً: هدئ من روعك، يا ابن النحس، واجعل أمرك شورى مع عقلك، فما الذي وضعك هذا الموضع، وهل من المعقول أن تنام في فراشك فتستيقظ فإذا أنت على خازوق؟ تأبى هذا الأمر نواميس الطبيعة وأحكام المنطق)(45).

لقد عمل اللاوعي عبر الحلم على توفير هذا الرمز بوصفه معادلاً موضوعياً عن الهرب من واقع المواجهة ذلك (أن اللاوعي يلعب دوراً هاماً في تحديد الاتجاهات التي تشق الشخصية الإنسانية طريقها فيه)(46).

ثم يعاود رمز الخازوق الظهور في نهاية الرواية في حلم آخر(47) لكن شخصيات الرواية تظهر هذه المرة وهي تمر على الشخصية الحالمة وكأن هذا المرور تكثيفاً لمسيرة المتشائل – المتخاذل:

1 – تظهر شخصية (يعاد) الثانية فتدين المتشائل على هربه.

2 – تظهر شخصية يعقوب (الوسيط اليهودي بين المتشائل والمحتل الصهيوني) فيتخلى عنه وهو في هذا الوضع.

3 – تظهر شخصية الرجل الكبير (المسؤول الصهيوني)، فيسخر من الشخصية الحالمة ويوهمه أن خازوقه إنما هو هوائي تلفزيون.

4 – تظهر شخصية الشاب الفلسطيني، الشيوعي، فيدعوه إلى المشاركة النضالية.

5 – تظهر شخصية (يعاد) الأولى، فتدعوه إلى الهرب من المحتل واضطهاده، لكنه يفضل الجلوس على الخازوق.

6 – تظهر شخصية (باقية) زوجته وسعيد بن يعاد والشاب الشيوعي وكلهم يدعونه إلى العودة إلى واقع المواجهة، بينما هو متشبث بخازوقه – رمز الهرب من المواجهة.

7 – لم يظهر رجل الغيب، ليجتمع المهربان: النفسي (الحلم) والديني (الغيب).

(صحت سيدي شيخ الفضائيين ليس لي غيرك!

قال: أعرف ذلك.

قلت: جئت في وقتك!.

قال: لا أجيئكم إلا في وقتي.

قلت: انقذني ....

قال: أردت أن أقول: هذا شأنكم. حين لا تطيقون احتمال واقعكم التعس ولا تطيقون دفع الثمن اللازم لتغييره تلتجئون إلي.

إلا أنني أرى أن هذا الأمر أصبح شأنك وحدك.

قل: إن شاء الله، واركب على ظهري ولنمض)(48).

إذاً فاللجوء إلى الغيب يضارع اللجوء إلى الداخل فكلاهما هرب من الواقع.

إن حلم الخازوق، بمرحلتيه، يعد رمزاً كلياً لحياة الشخصية الحالمة، هذه الشخصية الهاربة دوماً من مواجهة واقع الاحتلال، فجاء الحلم (والغيب معه) ليشكل توازناً نفسياً مهماً لهذه الشخصية المتخاذلة.

وإذا كان إميل حبيبي قد قرن النمط السايكولوجي (الحلم) بالنمط الديني (رجل الغيب) في (الوقائع الغريبة...) فإنه يقرن هذا النمط السيكولوجي بنمط هروبي آخر هو النمط الميثولوجي (الأسطورة) في روايته الأخيرة (سريا بنت الغول)(49).

فقد وظف (حبيبي) أسطورة (الشاب دانكو) التي رواها الروائي الروسي (مكسيك غوركي) في كتابة (جامعاتي) والتي ترمز إلى مفهوم التضحية، إذ تحكي عن شاب يدعى دانكو ينتزع قلبه من بين أضلاعه لينير طريق قومه وسط الغابة المتكاثفة الظلام ولما تم وصولهم إلى مبتغاهم سقط مضرجاً بدمائه(50).

أما الشخصية الرئيسة (عبدالله) في رواية (حبيبي) فقد وظف الأسطورة في الحلم مع فارق جوهري سنتبينه لاحقاً.

(رأيت فيما يرى النائم، قوم (دانكو) أنفسهم، وقد خرجوا من الغابة متشابكي الأيدي، وكان الشاب دانكو، يقف في مقدمة صفهم الطويل...، معافى، وكان قلبه ينبض

بنشوة الحياة في حنايا صدره. وكان (الشاب دانكو) يأخذ بيد الذي يسير وراءه... وكان هذا الثاني يأخذ بيد الذي يسير وراءه... وكان هذا الثاني يأخذ بيد من يليه وإلى من لا تستطيع العين أن تحصيه أو ترى نهاية لهذه الصفوف المتراصة – صفاً صفاً –... ومن تعثر منا تباطأنا حتى يقوم من عثارة... فلا يسقط من صفوفنا إلا من أسقطه العدو برصاصة)[51].

ويبدو أن الحلم – الأسطورة يقدم صورة يوتوبية عن نضال الشعب الفلسطيني، متخذاً من أسطورة (دانكو) رمزاً هذا النضال، فالحلم يعكس الالتحام المصيري للشعب الفلسطيني في مواجهته العدو المحتل.

أما الفرق الجوهري بين الأسطورة والحلم فإن (دانكو) في الأسطورة (امتشق قلبه من حنايا ضلوعه وأشعله وحمله مشعلاً أمام قومه الشجعان يضيء لهم السبيل).

فامتشاق القلب جاء رمزاً للتضحية، أي أن كل قوم أو شعب إذا أرادوا الخروج من الظلام – أيِّ ظلام – فلابد من تضحية في صفوفهم[52]. أما حلم الأسطورة فإنه يعرض لفكرة إيديولوجية لم تتعد صيغة التمني في الواقع، فقد هربت الشخصية الحالمة من الواقع لتحقيق هذه الفكرة، وهي العمل النضالي الجماعي من أجل طرد الظلام – العدو المحتل من أرض فلسطين، وطالما أن الشخصية الحالمة تعجز عن مواجهة الواقع المرير فإنها تتجه إلى الحلم والأسطورة لتحقق في عالميهما أهدافها المبتغاة.

المراجع

1) الذات: عامل إرشاد داخلي تختلف عن الشخصية الواعية، ولا يمكن للمرء إدراكها إلا عبر بحث أحلامه الخاصة. (الإنسان ورموزه – كارل غوساف يونغ وآخرون – ت: سمير علي – وزارة الثقافة والإعلام بغداد – 1984 – ص 226).

2) اللاشعور: هو تلك السيرورات النفسية التي تبقى ناشطة فعالة من دون أن ترقى، مع ذلك، إلى مستوى الوعي لدى الإنسان المعني (الهذيان والأحلام في الفن – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1978 – ص 53).

3) من الجدير بالذكر ان الفنون القديمة كانت ذات جذور دينية، إذ يرى الناقد جورج توماس ان أصل الدراما – مثلاً – نابع من الطقوس الديونيزوسية، التي تجسد فكرة الموت والولادة (أو الانبعاث). وهذه الفكرة أو الأسطورة شائعة لدى الأقوام البدائية وبياناتها، ثم انتقلت إلى اليونان، فأسطورة (ديونيزوس) تقول إن الجبابرة قد مزقوا (ديونيزوس) إرباً وألقوا بأطرافه في مرجل وغلوها واكلوها. ولما علم (زيوس) ما حدث أحرق الجبابرة بصاعقته، واعاد طفله الميت إلى الحياة (ينظر: اسخيلوس وأثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما – جورج تومسن – ت: صالح جواد الكاظم – وزارة الإعلام – بغداد – 1975 – ص 148).

4) كان المصريون القدامى في زمن الفراعنة يقدمون لإله النيل واحدة من أجمل فتيات مصر عروساً له أو (قرباناً) لكي يتجنبوا غضبه وفيضانه، وذلك الطقس كان يجري كل عام.

5) الإنسان ورموزه ص 22.

6) الرواية كملحمة برجوازية – جورج لوكاش – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1979 – ص 12-13.

7) دراسات في الواقعية – جورج لوكاش – ت: نايف بلوز – وزارة الثقافة – دمشق 1972 – ص 3.

8) خمسة دروس في التحليل النفسي – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ط 3 – 1986 – ص 41.

9) نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث – هنري جيمس وآخرون – ت: إنجيل بطرس سمعان – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة 1971 – ص 181 .

10) تقدم الناقدة والروائية الإنكليزية فرجينيا وولف عرضاً مميزاً لهذا الانتقال الفني – التاريخي، يمكن العودة إليه في مقالها الشهير (السيد بنيت والسيدة براون أو الروائي والشخصية).

11) الحلم لدى فرويد: (بديل عن كل المضمون العاطفي والفكري لتداعيات الأفكار) أو هو (ضرب من تفريغ نفسي لرغبة في حالة كبت) (الحلم وتأويله – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت ط 3 – 1980 – ص 15 وص 66).

12) أحلام اليقظة: نوع من التخيلات، ظاهرات عامة شائعة تلحظ لدى الأسوياء كما لدى المرضى من الناس... فالمرء يعرف أنه يتخيل، وأنه لا يرى، بل يفكر... إن البطل في أحلام اليقظة هو على الدوام الحلم نفسه، إما بصورة مباشرة وإما عن طريق التماهي الصريح مع شخص آخر.

13) يرى فرويد أن للهذيان سمتين أساسيتين، الأولى أنه ينتمي إلى تلك الفئة من الأمراض التي لا تأثير مباشر لها على البدن، والتي لا تتظاهر إلا بأعراض نفسية، والسمة الثانية هي أن الاستيهامات تستقل بنفسها وتصير صاحبة الأمر والنهي، أي يصير لها رصيد (ينظر: الهذيان والأحلام في الفن – ص 50).

14) المصدر السابق – ص 7.

15) الحبك: سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج (أركان القصة – إم. فورستر – ت: كمال عياد جاد – دار الكرنك – القاهرة – 1960 – ص 105) أو هي: ترتيب الأحداث في القصة، وتعطي القصة الطويلة شكلاً وتناسباً، وقد تدور بترتيب عكسي فتبدأ من النتائج ومنها تعود إلى الأسباب.

(معجم مختارات المصطلحات الأدبية الإنكليزية – ت: بريهان ياملكي – جامعة بغداد – بغداد – 1966 – ص 29).

16) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ – د. بدري عثمان – دار الحداثة – بيروت – 1986 – ص 212.

17) اللص والكلاب – نجيب محفوظ – دار القلم – بيروت – 1973.

18) الرواية ص 89-90، وسنقوم بنقل مقاطع من الأحلام الواردة في الروايات موضوع البحث، لأن نقل نص الحلم كاملاً سيصيب البحث بالترهل، لذلك ينبغي مراجعة الحلم كما ورد في الرواية.

19) حاولنا تلمس أثر الاسترجاع في توسيع عالم الشخصية الضيق في أطروحتنا للدكتوراه الموسومة (الرواية الدرامية في الأدب العربي الحديث) كلية الآداب – الجامعة المستنصرية 2001 – ص 60-63 (غير منشورة).

20) اللص والكلاب ص 180.

21) كتب نجيب محفوظ رواية (اللص والكلاب) بعد عدة سنوات من قيام ثورة يوليو 1952م، وقد خذلته الثورة كثيراً (نتيجة انحراف مسارها عن الأهداف التي أعلنتها، وكذلك للأخطاء الكبيرة التي رافقتها. هذا الانخذال ظهر في روايات أولاد حارتنا (1959) واللص والكلاب (1961) والسمان والخريف (1962) والكرنك (1974) وغيرها. لكن نجيب محفوظ لم يظهر هذه الإيديولوجيات نحو الثورة بصورة مباشرة إلا فيما ندر – ربما في رواية الكرنك على وجه التحديد – وإنما خلق ثيمة (موضوعة) اجتماعية وترك الشخصيات تطرح وجهات النظر بشأنها، ولهذا يرى الناقد الدكتور صالح الرزوق – عن صواب – أنه مع بداية المرحلة الدرامية عند نجيب محفوظ، والتي تبدأ باللص والكلاب مروراً بالطريق والشحاذ اختفت الحماسة الثورية لديه وحل مكانها قلق تراجيدي واضح من مصير مجهول، ففي هذه المرحلة نتلمس الخراب الأيديولوجي والروحي اللذين يدمران الوجود الإنساني العاثر (ينظر: المأساة في الأدب – د. صالح الرزوق – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1992 – ص 91).

22) الشحاذ – نجيب محفوظ – مكتبة مصر – القاهرة – د. ت.

23) خمسة دروس في التحليل النفسي – ص 61.

24) الشحاذ – ص 56.

25) الرواية – ص 176.

26) عملية التفرد: هي تفاهم الوعي مع المركز الداخلي الخاص بالمرء (النواة النفسية) أو مع الذات. وتحصل هذه العملية في الإنسان وفي اللاوعي، إنها عملية يعيش الإنسان خلالها طبيعته الإنسانية الجبلِّية. بتعبير أدق، لا تكون عملية التفرد حقيقية إلا حين يكون الفرد على دراية بها، ويقيم رابطة حية معها عن وعي. (ينظر: الإنسان ورموزه، ص 227 وص 234).

27) نظرية الأحلام – ص 129.

28) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية – د. عبدالإله أحمد – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1977 – ج 2 – ص 379.

29) الوجه الآخر – فؤاد التكرلي – منشورات الثقافة الجديدة – بغداد – 1960.

30) الرواية ص 120.

31) الرواية – ص 119.

يحموم لا بارد ولا كريم" (الواقعة 27-44). ومازالت هذه النظرة الميثولوجية قائمة في موروثاتنا الاجتماعية حتى الآن.

34) الوشم – عبدالرحمن مجيد الربيعي – دار الطليعة – بيروت – ط 2 – 1980م.

35) الوشم – ص 89-90.

36) مناجاة النفس أو المناجاة الفردية: إحدى تقنيات تيار الوعي الرئيسة وتعني (نشاط فردي، يتكلم فيه الشخص وحده، وتتخذ عادة شكل حوار، حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – د. سعيد علوش – دار الكتاب اللبناني سوشبرس – بيروت – الدار البيضاء – 1985 – ص 205.

37) ملف الحادثة 67 – إسماعيل فهد إسماعيل – دار العودة – بيروت – 1974م.

38) يسميها المؤلف (هذياناً) ونحن لا نتفق معه في هذه

43) الرواية – ص 152.

44) الرواية – ص 152.

45) الرواية – ص 153.

46) الأمن الرواية – أ. أ. مندلاو – ت: بكر عباس – دار صادر – بيروت – 1997 – ص 8.

47) الرواية – ص 202-205.

48) الرواية – ص 205.

49) سرايا بنت الغول (خرافية) – إميل حبيبي – دار رياض الريس للكتب والنشر – لندن – قبرص – 1990م.

50) نقل حبيبي نص الأسطورة في الرواية (ص 183) مما يغني عن إعادة كتابتها.

51) الرواية – ص 184.

52) هذه فلسفة شيوعية معروفة تقوم على مبدأ التضحية بجيل أو أكثر لتعم المساواة والاشتراكية في صفوف الأجيال اللاحقة، وتنعدم الفروق بين الريف والمدينة، ويسود مبدأ توزيع المنتجات بين الجميع مجاناً، كلٌ حسب حاجته. ينظر: تطور الفكر الماركسي – إلياس فرح – دار العودة – بيروت – ط 7 – 1978 – ص 205.

المصادر والمراجع

● **القرآن الكريم:**

1) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية – د. عبدالإله أحمد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1977م – ج 2.

2) أركان القصة – أ. م فورستر – ت: كمال عياد جاد – دار الكرنك – القاهرة – 1960م.

3) اسخيلوس وأثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما – جورج تومسن – ت: صالح جواد الكاظم – وزارة الإعلام – بغداد – 1975م.

4) الإنسان ورموزه – كارل غوستاف يونغ وآخرون – ت: سمير علي – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1984م.

5) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ – د. بدري عثمان – دار الحداثة – بيروت – 1986م.

6) تطور الفكر الماركسي – إلياس فرح – دار العودة – بيروت – ط 7 – 1978م.

7) الحلم وتأويله – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – ط 3 – 1980م.

8) خمسة دروس في التحليل النفسي – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ط 3 – 1986م.

9) دراسات في الواقعية – جورج لوكاش – ت: نايف بلوز – وزارة الثقافة دمشق – 1972م.

10) الرواية كملحمة برجوازية – جورج لوكاش – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1979م.

11) الرواية كملحمة برجوازية – جورج لوكاش – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1979م.

12) الزمن والرواية – أ. أ. مندلاو – ت: بكر عباس – دار صادر – بيروت – 1997م.

13) سرايا بنت الغول – إميل حبيبي – دار رياض الريس للكتب والنشر – لندن قبرص – 1990م.

14) الشحاذ – نجيب محفوظ – مكتبة مصر – القاهرة – د. ت.

15) اللص والكلاب – نجيب محفوظ – دار القلم – بيروت – 1973م.

16) المأساة في الأدب – د. صالح الرزوق – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1992م.

17) معجم مختارات المصطلحات الأدبية الإنكليزية – ت: بريهان ياملكي – جامعة بغداد – بغداد – 1966م.

18) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – د. سعيد علوش – دار الكتاب اللبناني – سوشبريس – بيروت – الدار البيضاء – 1985م.

19) ملف الحادثة 67 – إسماعيل فهد إسماعيل – دار العودة – بيروت – 1974م.

20) نظرية الأحلام – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت 1980م.

21) نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث – هنري جيمس وآخرون ت: أنجيل بطرس سمعان – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – 1971م.

22) الهذيان والأحلام في الفن – سيجموند فرويد – ت – جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1987م.

23) الوجه الآخر – فؤاد التكرلي – منشورات الثقافة الجديدة – بغداد – 1960م.

24) الوشم – عبدالرحمن مجيد الربيعي – دار الطليعة – بيروت – ط 2 – 1980م.

25) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل – إميل حبيبي – دار ابن خلدون – بيروت – 1974م.

* * *

«ابن بطوطة» سارداً معاصراً

عبدالرحيم مؤذن

i. **لعل** أهمية «ابن بطوطة» - ونحن نحتفل بمرور سبعة قرون على ولادته (1304م أو 1368 أو 1378؟)[1] - تكمن في انتسابه إلى زماننا على خلاف العديد من الأسماء التي نستحضرها في وقتنا الحالي، مع وعينا الدائم بانتسابها إلى الماضي. أما بالنسبة لـ «ابن بطوطة» فالزمن الذي ينتسب إليه هو زمن الأسئلة المتجددة، زمن الماضي والحاضر، أل «هنا» وأل «هناك».

1) من أي موقع يستمد «ابن بطوطة» هذه المعاصرة، علماً أن المعاصر لا يحتاج إلى سنة الميلاد أو الوفاة مادام السؤال يتناسل باستمرار، في المسار الإنساني، ملتقطاً جوهر هذا المسار من خلال الأسئلة التالية:

* هل يستمد «ابن بطوطة» هذه المعاصرة من زمن رحلته «الواقعي» الذي استمر ثلاثة عقود قطع فيها الرحالة ما يقرب من 120000 كلم، أي ما يعادل ثلاث مرات محيط الأرض، بأساليب السفر السائدة في القرون الوسطى، وما أدراك ما أساليب السفر في هذه القرون؟!

* هل يعود ذلك إلى ريادته، في هذه الرحلة الطويلة من خلال محطات أساسية؟! على سبيل المثال نذكر نماذج من هذه المحطات:

أ – هو أول رحالة إسلامي (عالمي) ارتحل إلى السودان وإفريقيا.

ب – زار كل الأماكن المقدسة، إسلامياً، وعلى رأسها «مكة» و«بيت المقدس»، فضلاً عن الأضرحة والمزارات والزوايا.

ت – زار أهم علماء عصره، والتفت إلى أهم الكرامات والمزارات إلى الحد الذي أصبح فيه عنصراً من عناصر هذه الكرامة أو ذاك المزار.

ث – ما علاقة الرحلة بـ «مركزية الإسلام» في

مادام «ابن بطوطة» قد تحول إلى رحالة عالمي منتسب إلى هوية ثقافية إنسانية.

إن ما نعنيه بمعاصرة «ابن بطوطة» يرتبط بوجوده النصي قبل أن يرتبط بوجوده الواقعي (المادي)، ومن ثم فوجوده النصي – عبر ثلاثة عقود – سيسمح لنا بإثارة العديد من الأسئلة صبت في الصياغة السردية من خلال المستويين التاليين:

أ – المستوى السردي المتعدد المواقع – سردياً – والأساليب – حكائياً – من جهة،

المكان أو مرجعه الخرائطي الواقعي «الرحلة»(2).

ب – التسجيل هو استرجاع للمرئي والمسموع عن طريق الذاكرة، ويتم ذلك من قبل «كاتب» يستعمل ضمير المتكلم بدلالاته على الحضور النصي من جهة، ومسؤوليته، من جهة ثانية، القول أي الملكية الرمزية الدالة على انتساب النص إلى صاحبه: «... قيدت من ذلك كثيراً، وضاع من جملة ما ضاع لي لما سلبني كفار الهند في البحر»(3).

ت – دلالة الواقع الحرفية أو الطابع التسجيلي الغالب – عادة – على المتن الرحلي: «وأنا أشهد الله وملائكته ورسله، أن جميع ما انقله عنه من الكرم الخارق للعادة حق يقين، وكفى بالله شهيداً»(4).

3) أما مفهوم الكتابة عند كاتب الرحلة وراويها «ابن جزي» فهي تعادل الآتي:

* التسجيل الأمين لما ورد عن صاحب الرحلة دون زيادة أو نقصان، ودون نقد أو تمحيص. «وأوردت جميع ما أورد من الحكايات والأخبار، ولم أتعرض لبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار»(5).

* وقد تكون الكتابة اختصاراً لما روي له، أي لـ «ابن جزي»، يقول هذا الأخير: «... انتهى ما لخصته من تقييد الشيخ أبي عبدالله محمد بن بطوطة»(6).

وربما وردت لفظة على وضعه، فلم أحد عن أصله ولا فرعه»(7).

4) هذه اللحظات من الكتابة تعكس رغبة – وهذا مجرد افتراض – «ابن بطوطة» في أن يتحول بعد العودة إلى كاتب محترف، فالكتابة «الوظيفية» التي مارسها – أثناء الرحلة – عند تقييده لحوائج الناس أو وصاياهم، لم تقنعه بسبب خضوعه لتأثير فكرة الكاتب الساحرة، خاصة أنه قضّى ما يزيد على ثلاثة عقود من السفر والارتحال، وتلك لعمري مادة غنية للكتاب والكتابة. ومن الثابت أن ابن «بطوطة» قد تابع ما يحظى به أهل القلم [الكتابة] من تبجيل واحترام، والدليل على ذلك ما أصدره «أبو عنان المريني» من أوامر لكتابة الرحلة المروية من قبل «ابن بطوطة» الذي خضع لصياغة معترف بها كما جاءت عند الكاتب والشاعر «ابن جزي»و غير أن هذا الانتقال من الطابع الشفهي إلى الطابع المكتوب، دفع بـ «ابن بطوطة» إلى تحصين موقعه السردي الذي أصبح محط تنافس من قبل «ابن جزي». إنها لحظة التناوب السردي من خلال تبادل الأدوار بين «ابن بطوطة» و«ابن جزي» عبر حضور ضمير المتكلم الذي انقسم إلى ضميرين:

- ضمير المتكلم المفرد.
- ضمير المتكلم الجمع.

- ويتوزع هذا الضمير إلى متكلمين:

- المتكلم المفرد المسمى بـ: «شمس الدين أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي المعروف بـ «ابن بطوطة».
- المتكلم النصي الذي أملى رحلته le moi textuel على متلق يحمل اسماً ذائعاً حقيقياً وهو الشاعر الكاتب «ابن جزي».

- ويتوزع ضمير المتكلم إلى موقعين:

- موقع الأنا النصي المركزي (ابن بطوطة).
- موقع الأنا النصي الثانوي (ابن جزي).

- ويتوزع ضمير المتكلم إلى ساردين:

- سارد الداخل (ابن بطوطة) أي السارد الحدث والسارد القول.
- سارد الخارج (ابن جزي) أي من خارج النص (حدثاً وقولاً سردياً).

5) من هنا كان سارد الداخل يحضر في الرحلة من البداية إلى النهاية قولاً وفعلاً، في حين يحضر سارد الخارج (ابن جزي) في مقاطع دون أخرى، أو قد يكتفي بممارسة، من الخارج دائماً، الترتيب والعنونة والتذكير والتصحيح فضلاً عن التدبيج والتنميق خاصة أن «ابن جزي» ينتمي إلى سلك الكتبة بالبلاط المريني الزاخر بالشعراء - ومنهم «ابن جزي» - والمؤرخين وكتاب الدواوين.

لا يكتفي سارد الداخل باستعمال ضمير المتكلم المفرد، بل إنه يمارس السرد بضمير المتكلم الجمع، وتصبح «نا» الدالة على الجماعة ميثاقاً ضمنياً للتطابق بين سرد السارد المفرد وسرعة الجماعة المتزامنة معه في لحظة السرد، مادامت هذه الجماعة مكتفية بالعلامة النحوية «نا»، دون أن تعلن عن وجودها السردي - ولو من قبل السارد - باسم العلم، أو، من جهة أخرى، عن طريق الفعل السردي المعارض لسرد المتكلم المفرد.

6) وفي حالة التنصيص على أسماء السراد، فإن ذلك ينتج لحظتين:

أ - لحظة التطابق - من جديد - بين سرد المفرد وسرد الجماعة(8).

ب - أو قد تنتج لحظة التعارض بين السارد المفرد والآخر المنتمي إلى الجماعة. (مرويات أو حكايات قد لا تقبل التصديق).

ويظل هذا التوزع بين السارد المركزي (ابن بطوطة) وباقي السراد الآخرين خاضعاً لملكية النص المادية والرمزية، أيضاً، لصاحبه «ابن بطوطة»، ومن ثم كانت الرحلة سيرة ذاتية لـ «ابن بطوطة»، بل إننا لا نعرف القليل أو

الكثير عن «ابن بطوطة» إلا عن طريق هذه الرحلة التي تكاملت فيها وضعية السارد (وهو من ورق) بوضعية المؤلف أو الكاتب (وهو من لحم ودم). وهاتان الوضعيتان ارتبطتا بـ «الشخصية المركزية» المشكلة من أفعال وتفاعلات.

امتد تبادل المواقع بين هذه الأطراف إلى

السند الذي جسد عماد السرد أو الرواية في الثقافة العربية الإسلامية[10].

إن الطابع الشفهي مازال مخلصاً للحديث أكثر من إخلاصه للكتابة. وإذا كان «بديع الزمان الهمداني» قد استطاع نقل فعل الحديث [حدَّثنا] من سنده الديني أولاً (الحديث النبوي)، وسنده اللغوي ثانياً (علماء اللغة ورواة

جزي» - واردة في الرحلة، مما يؤكد على طابع المذكرات (التقييدات) البارز في التقسيم والتبويب، كما أن خصائص المكتوب تبرز أيضاً في قدرة الرحالة «ابن بطوطة» على التوليف بين:

- السرد المباشر والكتابة التاريخية، أو بين اليومي Le quotidien والحقب الزمنية المختلفة المرتبطة بالماضي.

- بين كتابة أوتوغرافية وكتابة بيوغرافية، أو تسجيل سير الأولياء ومراتب الصوفية، ودرجات الشيوخ، وطبقات العلماء، وأنواع الكرامات، وأنواع الزوايا أو «الخوانق» كما يسميها أهل القاهرة(15).

وللتذكير، فإن حديث «ابن بطوطة» عن الكرامات يمتزج فيه أسلوب الرحالة بأسلوب الكرامة التي تصبح ملكاً للسارد إلى الحد الذي يتعذر فيه التمييز بين سرد الرحالة وسرد الكرامة المنقولة عن الآخر، صاحب الكرامة أو الراوي لبعض لحظاتها، ويرجع ذلك إلى تكامل سرد السارد المركزي بسرد السارد الثانوي (ابن جزي) من خلال عملية التوليف (المونتاج) بين محكي السارد ومحكي الشخصيات، بين المحكيات الكبرى للرحلات الثلاث والمحكيات الصغرى الموزعة عبر المحكيات الرئيسية، بين المحكي المسهب أو المفصل أو الحواشي المكثفة لهذا الحكي، أو المفصلة لبعض مغاليقه.

كان «ابن بطوطة» سارداً قبل أن يكون كاتباً، وكان «ابن جزي» كاتباً قبل أن يكون سارداً. ومتعة الحكي [السرد] في الرحلة، تعود إلى كون ابن بطوطة كان سليل سراد قبل أن يكون سليل كُتّابٍ بالمعنى الحِرَفي. ومن ثم كان إحساسه بانتمائه إلى مركزية الإسلام، أثناء القرون الوسطى، التي لعبت فيها مركزية الحكي - المخيال الإسلامي - دوراً كبيراً. فـ «ابن بطوطة» لم يسرد عن بلاد الإسلام، بل سرد بواسطة الإسلام المنفتح على الآخر - سواء شاركه المعتقد أم لم يشاركه في ذلك - الغني بحكاياته وثقافته وتجربته في التعامل مع التنوع في المكان والزمان.

من هنا كان «ابن بطوطة» يتحدث بصيغة المفرد من خلال عين الآخر الذي ظل بالنسبة لـ «ابن بطوطة»:

* صنيعة إلهية كشف السفر عن خبرتها وعطائها وحضارتها المميزة.
* الاحتكام إلى ما ينفع الناس عن طريق الكشف والاكتشاف.
* الانفتاح على الآخر في التسيير والتدبير مما دفع به إلى أن يشغل مناصب عديدة لتسهيل التعامل بين الناس مثل شغله للقضاء بـ «دلْهي»، والسفارة بالقسطنطينية والصين، ومهام سياسية أخرى بجانب سلطان «مالي».
* يقدم العجيب والغريب والمدهش أو

الاستثنائي من موقع القناعة أو الاقتناع بالاختلاف والتنوع بين البشر من جهة، أو منظور متعال من جهة ثانية.

* استغراق سفره لثلاثة عقود يدل على رغبته الدائمة في التعلم والتعرف على هذا التنوع. فـ «الحكمة ضالة المؤمن» و«لا تبحث عن القائل بل البحث عن المقول».

* قد يعزف مرات عديدة على مقولة الإسلام والكفر، غير أن ذلك لا يدفع به إلى القذف

عبر العالم آنذاك.

هكذا تقاطع خط الحج مع خطوط أخرى، ذهاباً وإياباً، أنتجت مقصديات متعددة.

ب – وأصبح الحج نمطاً من أنماط الارتحال داخل الرحلة بجانب النمط الزياري والنمط السفاري (الهند/ القسطنطينية/ مالي) والنمط العجائبي (الهند/ الصين/ السودان) والنمط الكراماتي، فضلاً عن

والاندهاش (العجائبي)، ولم يتردد الرحالة في الكشف عن جوانبه الحميمة (الأوتوبيوغرافيا)، أو في ترويض التراث الرحلي السابق عن كبار رحالات العصر (ابن رشيد/ التجيبي/ العبدري/ ابن جبير...)، أو في كتب المسالك والممالك لينسج محكياً من محكيات السفر التي ألح فيها الرحالة على إمتاع ذاته، وإمتاع الآخر. فهو لم يخلق القطيعة المطلقة مع الرحالين السابقين، لكنه في الوقت ذاته، أسس لسرده المميز القائم على تجربة ذاتية مميزة.

ج - هكذا تخففت رحلة «ابن بطوطة» من الصور البلاغية، ومن المبالغة في التأدب إلى الحد الذي استعمل فيه الكثير من مفردات العامية وصيغها، فضلاً عن إلحاحه على المتابعة لليومي، واستقصاء مظاهر «الواقعي»... مما قرب النص من المتلقي أو المستمع الذي لم يبق حبيس التقاليد القروسطية، بل انفتح هذا المتلقي وهو الذي ينتظر رحلة حجية، على رحلات متعددة الأنظمة والمعارف والصيغ السردية والحكايات العجيبة والغريبة، وتحولات الواقع والخيال. إنه خرق متجدد لميثاق القراءة بين قارئ نمطي - قارئ الرحلة الحجية - ورحلة متمردة على النمطية.

الهوامش

*) اعتمدنا في هذه المداخلة على رحلة «ابن بطوطة» المعنونة بـ «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»، تقديم وتحقيق: الشيخ محمد عبدالمنعم العريان/ دار صادر/ 1996.

1) والاختلاف حول سنوات الميلاد والوفاة خاصة أمر وارد في العديد من الدراسات حول «ابن بطوطة».

2) الرحلة (م. س).

3) نفسه/ ص 354.

4) نفسه/ ص 453.

5) الرحلة. من مقدمة ابن جزي.

6) نفسه.

7) نفسه.

8) نفسه/ ص 32-264 -265... إلخ.

9) نفسه/ ص 827.

10) وهو أمر متداول عند العديد من الرحالين، فـ «ابن جبير» اكتفى فيها بتقييد [أصلها من ذكر المراحل والانتقالات وأحوال البلاد تقييداً لم يصل به التأليف، فرتبه بعض من أخذ عنه]/ ورحلة «ابن رشيد السبتي ساعد على تنقيحها عبدالمهيمن الحضرمي/ ورحلة «يحيى الغزال» مروية بعد أربعة قرون عن طريق «ابن دحية» الذي نقل عن مخطوطة مفقودة لصديق يحيى الغزال. انظر: عبدالرحيم مؤدن: أدبية الرحلة: دار الثقافة/ 1996.

11) الرحلة/ ص 40 - 112 -764.

12) نفسه/ ص 56-692.

13) نفسه/ ص 56-412.

14) نفسه/ ص 280.

15) نفسه/ ص 54.

* * *

اللعبــة

علي حسن العيدروس

كـــان أصعب قرار اتخذه في حياته منذ أن اقتنع بأن يحمل الجنين بديلاً عن زوجته، ربما دفعته إلى ذلك الشفقة عليها، لأن أي حمل قادم لها سيكون خطراً على حياتها.

كل شيء تم بسهولة ويسر، زرع البويضة فيه، وإخصابها بحيوانه المنوي. حالة الحمل سارت عنده طبيعية، بل لعله اقتنع الآن بأن الرجال أكثر قدرة على الحمل من النساء، مصدر قلقه الوحيد هي تلك الصورة التي سيبدو عليها مثل النساء وهو حامل، لكنه على أية حال لن يكون أتعس من مديره الذي سبقه إلى هذه الحالة.

ذات يوم سمع حديثاً بين طفلين:

- هل جئت من بطن أمك أم من بطن أبيك؟

- من بطن أبي.

- وأنت...

لا يبدو اليوم فرق بين الاثنين، لكنه يشعر الآن بأن طفله لابد أن يأتي متميزاً.

مازالت السيارة تلتهم طريقها إلى مستشفى الولادة، وزوجته كانت تحاول تهدئته، نظر إليها

بابتسامة باردة، لابد أنها تشعر الآن بالانتصار عليه، ولِمَ لا فمنذ أن انتزعت منا النساء حق المساواة، خسرنا نحن الرجال أكثر من النصف.

تألم بصوت مرتفع فبادرته زوجته:

– تحمّل قليلاً يا حبيبي فنحن على أبواب المستشفى.

– لم أعد أحتمل ركلاته المستمرة.

– لم يبق كثيراً، تشجّع.

كان الوحام بالنسبة له مرحلة مسلية اكتشف فيها كثيراً من خبايا النساء، وأما الولادة فجسمه الآن يرتعش منها.

مرقت السيارة إلى داخل سور المستشفى ووقفت أمام بوابة أسرع منها ممرضان يحملان نقالة إسعاف، هرعا به إلى غرفة الولادة. كانت زوجته مرتبكة وهي تجري خلفه، أشعلت سيجارة بعد أن أوصد الممرض باب غرفة العمليات مشيراً إليها بالانتظار. يداها باردتان وجسمها يرتعش، أطفأت السيجارة وأشعلت أخرى، تواردت عليها خواطر مرتبكة، انتبهت إلى صوت باب الغرفة وهو يفتح ويخرج منه ممرض. اندفعت نحوه امرأة قلقة تسأله بارتباك:

– كيف حاله؟. لم تكن قد شعرت بوجود تلك المرأة من قبل!!!

– بكل أسف يا سيدتي، كل ما استطعناه هو إنقاذ الجنين.

صعقت المرأة وانفجرت باكية ثم هوت مغشياً عليها.

أسقط في يدها وغرق جسدها في لجة باردة، ظلت تحملق في الممرض، كانت سيجارتها العاشرة في بداية اشتعالها حين سقطت على رجلها ولم تشعر بلسعتها.

تمنت لو أنها الآن في حالة مخاض الولادة، على أن تكون في هذا الموقف. أخرجها من تلك الحالة صوت يقول لها:

– مبارك يا سيدتي جاءك ولد. الأب والابن في صحة تامة وبإمكانك مشاهدتهما حالاً.

اندفعت نحو غرفة الولادة وانكبّت تقبل زوجها وتبكي، وجدته مبتسماً، همست في أذنه تداعبه:

لقد نجحت العملية يا حبيبي، وها هو طفلنا يلعب.

ابتسم في إعياء ثم رحل عنها بفكره. ترى هل ستمنحه الحكومة إجازة الوضع القانونية.!!!

إبريل 2001م

* * *

تلفـــــاز

أمين ريان

في موعد اللقاء رحب بي الأستاذ الكبير وقدمني إلى زوجته هاشاً باشاً وهو يردد:

«إني أستغيث بك في موقف سيكسبك ثواب إغاثة الملهوف عند الله»!. وأسرني أنه ينتظرني فرصة حوارنا الصحفي المنتظر للتخلص من جار يطلقون عليه اسم (التلفازجي) لكثرة ما يفسد من أجهزة من أن له شقيقاً عبقرياً في إصلاح التليفزيون. وما كان الأستاذ ينهي كلامه حتى دق باب حجرته طارق متعجل فخلع الأستاذ عويناته ووارها وراء ظهره كأنه يلتمس إخفاءها وتمتم: لا تدهش إذا حاول التلفزيونجي اقتراض عيوناتي! ولما نظرت إليها مستفسراً أضاف: ستسمعه يكرر لحظة واحدة... لحظة واحدة! وهو يقصد لحظة واحدة لمشاهدة مباراة كرة القدم وهي لحظة تنتهي

ولما لم يصده الأستاذ عن طلبه إذا به يمد ذراعه الطويلة بحركة تلقائية لينتزع العوينات. فلم أطق صبراً.. انفلت لساني فإذا بي أوجه له الكلام:

- إن الذي ينفعك هو منظار الملاعب.. لا عوينات للبحث والتأليف!

- ولم أصدق عقلي حين لاحقني الأستاذ في دعة قائلاً:

- مع أني اصطحبته إلى حبيبي (دكتور العيون) الذي وضع له نظارة خاصة فرح بها أيّما فرح! وصدرت عن ذلك المخلوق طانة لم تميز أذناي ألفاظها وترجمها الأستاذ قائلاً:

- يقول إن أحداً لا يعرف مكانها!

وسارعت زوجة الأستاذ لتنقذ الموقف وهي تضرب المثل في الصبر والتواضع وأعلنت أنها ستذهب لتحضر له نظارته الجديدة من عند والدته. وحاولت زحزحته من الحجرة ولكنه تملص منها وهو يردد في مكر الصغار:

- إن أحداً لا يعرف مكانها.

وتفحصت ذلك المخلوق لأكتشف الفرق بين ملامحه وملامح الأسوياء، وتساءلت في نفسي: هل تتدلى شفته السفلى بقدر يشذ عن باقي سمات وجهه؟ أم يتقارب سواد عينيه بما ينذر الفضوليين بسوء المنقلب. وفجأة ضج الحي بصياح جنوني هو صياح المتفرجين على مباراة الكرة وزعق التلفازجي كمن به مس:

- جون... جون.

واندفع إلى حيث المشاهدين.

وانتهزت الزوجة ابتعاده عنها فنبهت زوجها قائلة إنه إذا ما تعطل الجهاز ورفض شقيقه (العبقري) أن يصلحه فسيتركنا الأولاد إلى المقاهي وشقق الجيران - لمتابعة المباريات - وستكون عاقبتنا أن يلحق جهازنا بمتروكات العصور الخوالي ولن نلحق بسلف ولا خلف في هذا الزمان التليفزيوني.

الوطن 2002/6/23

* * *

قصة قصيرة جداً

عــــودة

محمد علي قدس

كنت أشق الأرض أستبق الزمن والخطوات!

أرحل حين ترحل الذكرى، وتزدحم في داخلي المشاعر وتختلط الأخيلة وكل الصور!

أغمض عيني بعد سفر طويل وأسافر في وهج الذكريات، وقد نفضت عن كاهلي متاعب الاغتراب والأشواق المحمومة.

تسمرت خطواتي.. أمام أبواب ونوافذ مفتوحة وكوة أمل مغلقة.

تجمدت حركة المكنسة في يد الحارس القديم، وتجمدت أطرافي حين همس في حزن: (لا أحد لقد رحلوا جميعاً)!!!

قصة قصيرة جداً

رغبـــــة

أحمد زكي عبدالقادر

كانت شديدة الإنصات إليه، دائمة النظر إلى وجهه. هل تقرأ المأساة أم تعجب لها؟ هل تسأله عن رجولته؟ أم أن رجولته المكتومة الجريحة ينهرنها؟ كم تمنت وغزتها في الليالي أحلامها وكل رغباتها. وقفت أمام رجل ساكن ووقور! كانت كلها تئن وتشتكي. أصغت لهمس قلبه وخفقان وجدانه. لكنها وقفت حائرة ومقهورة أمام رجولة تختفي وراء الصورة.

سلسلة اقرأ – دار المعارف

أكتوبر 1995م

قصة قصيرة جداً

أبـــــــوة

حلمي مراد

عندما بكى الطفل – كأنما من رهبة المكان – رثيت له، وأنا أقمع في نفسي خاطراً حزيناً هنائنا الزاخر لا تشوبه إلا غصتان، فقدي لأب الطفل ثم هذا النزيف الذي سيلازم طفلي حين ينطق قريباً «أبي» لمن ليس أبوه!

فهمست لأبيه في نجواي: سأرعاه فأنت في داخلي حلم لا يبرح الخيال!)

بقعة الدم

يوسف عبدالفضيل

حين يحمل رأسه في الجيب مع البطاقة والمفاتيح والربع جنيه التذكاري..!! سقطت عيناه في نهاية الجيب والتصقتا بقشر اللب والفول السوداني..!! الرغبة في انتزاع شيء ما يخز الأذن ملحاً. لكن يده متدلية مجرجرة على حبات الرمل خلفه بمسافة لم يتبينها.. التصق المدى بصدره فتساقطت كلمات عكست حزناً عميقاً لتشقق في الحنك... كم تبقى من مسافة..!؟ يرتد السؤال هكذا.. من الأسلاك.. رحلة إلى القمر كم تساوي.. جرعة ماء.. ربما..!! كل شيء امتلأ بالسكوت والكون امتلأ شديداً.. حتى.. الرغبة ملحة كان يخاف من ازدياد الوخز في أذنه ويده تبتعد الخطوات عميقة ثقيلة والأسلاك تقترب والصوت يتلاقى. أراد أن يترك تذكار الربع جنيه. لا يصلح، البطاقة ورأسه المفاتيح، الوخز.. نعم الوخز. كان يشعر به في مكان آخر... الأسلاك والصوت ويده في صدره عادت بضلع كتب وطوحه في المدى...

اصطدم بشيء ما، لابد أن يصطدم بشيء ما. الأسلاك وصدره والمدى ومزق في الجيب وبقعة دم وحيدة...!!؟

* * *

العُــــرس

آسيا علي موسى

عينها المبصرة تُقاطع عيني الراجفة.. تثبت نظرتها علي للحظة. أمنحها موانئي القديمة لترسو بواخر رغبتها.

موانئي هجرتها اللهفة مخلفة بعض صخور مازالت تقاوم موج العمر العاتي.

هنا الطفولة أحجاراً تعلم الطريق.

ها هنا تشمخ صخرة عشقٍ منسحب في ذاك الدرب المستعصي على الولوج.

هناك تتكوم على بردها صخرة رغبة في الرحيل.

رغبة الحياة جامحة رغم كل شيء.

بين ملح وغمام وماء وشمس ووحل ورمل ونجوم.. صخور أمنيات للذكرى لم يبددها النسيان.

موانئي تغريها تلك النظرة المصرة. تخترق عيني وتنفذ إلى القلب.

أغلق جفني على صمتها الصاخب.. تخترقني.. وتركض.. تركض على بحري، كأنني أول الموانئ.

صوت هدير ورائحة ملح بعيدة وتلك الطفلة النائمة في

حناياي، جنب الصخرة التي تشع.

وأنا الواقفة على مرمى حلم أرقب الطفلتين.

وأنا القريبة مني بنظرة. البعيدة عني بآهة. المقابلة لظلي بفكرة. المعانقة لصورتي في عينين تنضحان بالرغبة، تتحديان الخوف والرعشة.

وحدي كنت أرتجف.

وحدي كنت أرقبهما.. وصخب يعلو حولي وأجساد تترنح لا تثير في جسدي سوى الرغبة في التماهي أكثر فأكثر مع الكرسي في جلسة تريحني من تعب أيام خلت.

روائح عطور أنثوية وأشكال مختلفة الأبعاد والألوان. تفاصيل تتماين، أنفاس وعرق، أطفال يتراكضون بين الطاولات وتحت الكراسي في اقتناص شيء ضائع.

صوت المغنية يعلو ويعلو، يطغى على كل شيء.. يسلم لسطوته المكان.. إلا هي..

هي تقفز بعينها إلى أول الصفوف.. حيث جسدي يقابلها بقوام مسبوك، وبياض حليبي

تخترق طبلة أذني بحة صوت تلك المطربة التي روضها الحبيب وتعودت على طبائعه وغضبه وتهديده لها بالتطليق كل لحظة.

نساء تتمايلن بانسجام وبغير انسجام. لكل طقسها. كل روضت جسدها على ولاء ما. لكل بوحها الخاص. هناك من تثير الضحك وهناك من تثير الإعجاب.. هناك من تثير القرف أيضاً..

لكن.. كلهن سعيدات.

كلهن جميلات..

كلهن ضاحكات..

كم يبدو العالم منسجماً ومتناسقاً في الأفراح والكل جميل والكل سعيد.. أو كما يبدو.

هي.. أنا.. كنا وجهاً لوجه.

وتلك الطفلة النائمة بين صخور وكهوف لا تأبه للموسيقى. لا توقظها الأصوات.

عيني مازالت ترتجف. وعينها المصرة.. تحدق بي.. ترفع بصرها وتخفض في وجه تلك

- البنت تستوي على المقعد ولا تحرك ساكناً، كأن المرأة تحدث ظلاً لا يعنيها.

أنا كنت أرتجف مكانها.. خوفاً من تلك المرأة؟ لا.. لا أعتقد.

خوفاً (على البنت).

الطفلة بشعرها المصفف على شكل وردة ونجوم مذهبة على زوايا العينين وفستان بدانتيلا بيضاء مبطنة بحرير وردي، لا تغير من ملامحها شيئاً. تنظر إلى المرأة المحتقنة بثبات فتوترها أكثر وتحرك في نفسي، أطراف فستان تلك النائمة بين الصخور.

ترتفع أصوات أخرى أقل حدة:

- يحمر وجهك يا بنتي انهضي.. عندما تكبرين سيكون لك كرسياً كهذا أو أجمل منه وستكونين العروس.

لا يبدو على الطفلة أي تجاوب.. لكني كنت ألمح شيئاً خلف النظرة الصامدة.

كنت أشعره في حلقي أنا.

غصة وأكتاف تحمل ألماً لكنها لا تهتز.. تزدرد الغصة وتقعد.

تقاوم، تقاوم.. وكلما أجلت الدمع، الصرخة، انفعال الجسد مع الموقف، انهزام الرغبة، كلما تسربت إلى أعماقي مسافات.

أقدام صغيرة في راسي، حفيف ثياب.

رأيتها تخرج مني والطفلة التي كانت نائمة بداخلي تمد لها يدها، تبرحاني ترمقاني ثم.. تضارع نظراتهما السماء.

نشوة سرت في.

البنت بفستان الدانتيلا الوردي تغادر الكرسي وعلى سحنها علامات انتصار بعد أن همت المرأة بانتشالها عنوة منه وقد اعترتها نوبة غضب هستيري.

البنت التي كانت تنام بين كهوفي، جرت خلفها بين الصفوف وهي تنفض آثار رطوبة عالقة بثوبها القديم، أنا..

تدفقت من وجهي ابتسامة كبيرة غسلتني.

قمت من مكاني ورحت أرقص.

* * *

هـــوى (*)

من قصص العرب

حدثني ابن الأعرابي عن المبرد، حدثني المازني قال: قال الأصمعي: عرضت على معاوية جارية، فأعجبته، فسأل عن ثمنها، فإذا ثمنها مائة ألف درهم، فابتاعها، ونظر إلى عمرو بن العاص، فقال: لمن تصلح هذه الجارية؟ فقال: لأمير المؤمنين، قال: ثم نظر إلى غيره، فقال له كذلك، فقال: لا، فقيل: فلمن؟ قال: للحسين بن علي بن أبي طالب، فإنه أحق بها لما له من الشرف، ولما كان بيننا وبين أبيه، فأهداها له، فأمر من يقوم عليها.

فلما مضت أربعون يوماً، حملها، وحمل معها أموالاً عظيمة، وكسوة وغير ذلك. وكتب: إن أمير المؤمنين اشترى جارية فأعجبته، فآثرك بها، فلما قدمت على الحسين بن علي أُدخلت عليه، فأعجب بجمالها، فقال لها: ما اسمك؟ فقالت: هوى، قال أنت هوى كما سميت! هل تحسنين شيئاً؟ قالت: نعم. اقرأ القرآن، وأنشد الأشعار. قال: اقرئي، فقرأت: "وعنده مفاتح الغيب لا يعلمها إلا هو" [الأنعام: 59].

قال: أنشديني، قالت: ولي الأمان؟ قال: نعم فأنشأت تقول[1]:

انتَ نِعم المتاعُ لو كُنتَ تبقَى　　　غَيرَ انَّ لا بقاءَ للإنسانِ

(*) كما وردت في كتاب القيان لابي فرج الأصبهاني تحقيق جليل العطمة.

فبكى الحسين، ثم قال: أنت حرة وما بعث به معاوية معك فهو لك، ثم قال لها، هل قلت في معاوية شيئاً؟ فقالت:

رأيتُ الفتى يمضي ويجمع جَهدَه
رجــاء الـغــنى والـوراثـون قـعـودُ

وما للفتى إلا نصـيبٌ مـن التُّقى
إذا فـــارقَ الـدُّنـيــا عـلـيــه يـعـــودُ

فأمر لها بألف دينار وأخرجها. ثم قال: رأيت أبي كثيراً ما ينشد:

ومن يطلب الدّنيا لحـالٍ تسـرّه
فسـوفَ لعـمري عن قليلٍ يلومُـها

إذا أدبرتْ كانت على المرء فتنةً
وإنْ أقبلتْ كانت قليلاً دوامُـها

ثم بكى وقام إلى صلاته.

* * *

مأدبة ماكرة

من نوادر العرب

اتفق جيران جحا في أحد أيام الشتاء الباردة على أن يجعلوه يؤدب لهم مأدبة، فقالوا له: تعالى نتفق على شيء، فإذا غلبتنا نؤدب لك مأدبة تكون أرزاً مطبوخاً وحلاوة والباقي ندعه إلى ما تراه موافقاً وإن غلبناك فذلك عليك.

فقال لهم ما هو الشرط: قولوا لأرى هل يمكنني القيام به.

فقالوا: تقف في ساحة البلدة حتى الصباح ونقابلك في الجامع الكبير، فإذا فعلت ذلك أضفناك ويجب أن لا يظهر شيء يدل على إشعال نار فهذا شرطنا في هذه الليلة ولا تنس أن بيوت فلان وفلان مطلة على الساحة فهم يراقبونك بالمناوبة حتى الصباح.

فقال جحا: لا تطيلوا الكلام، وليراقبني طابور عسكر فلا أهتم، وسأقوم بالشرط. وتبسم مستهزئاً.

فقام أحدهم قائلاً: لله درك من بطل افتكر في المسألة جيداً فالقبر وراءها وأخشى أن تموت برداً فإن كان لك وصية أو دين أو دراهم طمرتها فقل لنا عنها وأخبرنا لكي نقوم بالوصية.

(*) سلسلة نوادر العرب، دار الفكر اللبناني، تحقيق يوسف عيسى، بيروت.

فقال جحا: أنا لا يهمني، أما وقد قبلت الشرط فسأريكم كيف يكون جسمي الفولاذي وقلبي الصخري وكم من ليال نمتها في البراري والطرق والجبال وبين القبور وليس في بلدتنا ذئاب أو قطاع طرق فلا شغل لي بالوصية أو سواها ولا من أخاف فراقه، وأما الدراهم فأنا زاهد فيها فلا يبيت معي شيء منها.

وهكذا تم الاتفاق، وبقي جحا تلك الليلة في الساحة حتى الصباح بكل سرور، وأتى الجماعة فسألوه عما حصل له، فقال لهم: لم أسمع سوى حفيف الشجر وهبوب العواصف، والأنواء، ورأيت نوراً من مسافة ميل أظنه مصباحاً.

فعندها قام أحدهم وقال: لا، لا، فقد اتفقنا على أن لا يكون هناك شيء من النار لأنك قد تدفأت تماماً، لذلك فقد أخللت بالشرط، وقام الباقون فأكدوا قول صاحبهم وحكموا على جحا بالضيافة، فحاول إقناعهم بالبراهين فلم يقتنعوا ولم يسمعوا، وأخيراً قل لهم: لا بأس فالضيافة عليّ.

ودعاهم للعشاء ذات ليلة فجاءوا وجلسوا ينتظرون وقت الطعام ومضت ساعتان فقالوا له: أين الطعام فقد عضنا الجوع واستغنينا عن الضيافة فائتنا بما تيسر، فأجابهم: أيمكن هذا اصبروا قليلاً. وجعلهم يصبرون إلى أن تجاوزت الساعة السادسة بعد الغروب فقام المدعوون كلهم وطلبوا الطعام بإلحاح عظيم فتظاهر جحا بالاهتمام وخرج كأنه يريد استحضار الطعام فصبروا وانتظروا وجحا غائب، ثم همسوا فيما بينهم متغامزين، وقال بعضهم: انظروا كيف يلعب بنا هذا الرجل المهزار، قوموا نفتش عليه. فقاموا وفتشوا المطبخ فلم يعثروا له على أثر فخرجوا إلى جنينة الدار يفتشون عليه فوجدوه قد علق قدراً في شجرة ووضع قنديلاً على الأرض قيد ذراع وهو واقف أمام القدر لا يتحرك، فقالوا له: هل يبلغ بك المزاح هذا المبلغ وتجعلنا نتضور جوعاً في هذه الحال، ماذا تصنع؟

فقال: ماذا أصنع إني أطبخ لكم الطعام بيدي أفلا يعجبكم؟

فقالوا: لقد علقت القدر في السماء، وجعلت تحته قنديلاً ضئيلاً، فهل يغلي هذا القدر بهذا القنديل الضئيل؟

فقال لهم جحا فوراً: ما أسرع نسيانكم، فقد قلت لكم منذ ثلاثة أيام إني رأيت قنديلاً على مسافة فرسخ فزعمتم أني تدفأت به وحكمتم عليّ، فإن أمكن أن يتدفأ الإنسان من قنديل على مسافة فرسخ ألا يغلي القدر من قنديل على بعد ذراع.

* * *